LVINI

LVINI

· 1512 — 1532 ·

MATERIALE DI STVDIO
RACCOLTO A CVRA DI
LVCA BELTRAMI

· CON 440 ILLUSTRAZIONI ·

MILANO
TIPOGRAFIA U. ALLEGRETTI
MCMXI

LVINI

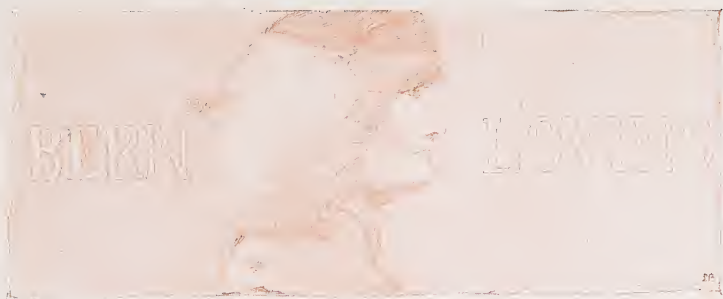
Pendant que la famine, la peste et les guerres
Ravageaient ta contrée, tu semais le sourire
Des enfants, la souffrance endurée des martyrs,
La douceur de tes Vierges, à l'ombre des Sanctuaires.

La légende, qui fit de toi un sanguinaire
Vagabondant, frappée par tant de souvenirs
De ton œuvre féconde, te laissa vieillir
Entouré par tes fils, compagnons de carrière.

Jeune, hélas! la mort te guettait au couchant
D'une rude journée, tandis que caressant
Ton dernier fils, Aurèle, encore pressé au sein

De ta compagne aimée, dans la trêve du soir
Tu reprenais halaine pour un lendemain
De travail, qui pour toi fut lendemain de gloire!

— POLYPHILE —

Août 1911

Il presente volume non intende di dare la biografia dell' artista, e nemmeno l' inventario completo dell' opera sua: la scarsità, per non dire mancanza di notizie sulla vita di Bernardino Luini, in singolare contrasto coll'abbondanza delle manifestazioni pittoriche, ha tracciato un còmpito che non poteva mirare nè all'uno, nè all'altro di quei risultati, indirizzando queste pagine al più modesto intento di coordinare i dipinti del Luini colle poche indicazioni di date e di località che vi hanno riferimento, per modo da convergere gli uni e le altre a meglio delineare la figura dell'artista, ed il significato dell'opera sua.

Era questo un còmpito che richiedeva di essere svolto senza distrarsi a considerare l' artista in relazione coll'opera dei predecessori e dei contemporanei suoi, e senza indugiarsi ad analizzare i dipinti con intendimento critico; il che sarebbe riuscito a pregiudizio del valore che si

vuole riservare a queste pagine, come materiale di studio per le deduzioni che sarà per ritrarne chi, prendendo le mosse dalle presenti indagini, si sentirà portato da una maggiore sicurezza di elementi a considerare il pittore in rapporto coll'epoca e colle tendenze, in mezzo alle quali visse ed operò. Questo volume si accontenta quindi di un risultato ristretto, ma positivo; riproduce gli elementi essenziali dell'opera che del Luini ci è rimasta, attraverso a dispersioni e rovine irreparabili, delle quali rievoca le vicende, e vi coordina le scarse memorie che si riferiscono alle peregrinazioni dell'artista nella zona ch'ebbe a contenere la sua attività: rinuncia ad esporre teorie sulla evoluzione del pittore, accontentandosi di sfatare indirettamente quelle che vennero sinora formulate; si astiene infine da giudizi eccedenti quelle immediate deduzioni, che strettamente concorrano allo scopo prefisso. Con ciò risulterà giustificata altresì la rinuncia al còmpito — che per sè stesso non sarebbe stato difficile — di rilevare sistematicamente gli errori, le inesattezze e le leggende, che si raggrupparono intorno alla figura e alle opere del Luini.

Era particolarmente il primo affermarsi del pittore, che richiedeva di essere chiarito, di fronte all'erronea tradizione che faceva risalire al secolo XV l'inizio della sua carriera, soggiogandola al fascino esercitato da Leonardo in Milano negli ultimi decenni del quattrocento. Spostato l'inizio dell'operosità del Luini, e sottratta questa al diretto influsso del maestro fiorentino, si delinea finalmente il par-

ticolare aspetto del nostro pittore: il quale, più che dall'ascriversi a scuole o maniere, trasse la sua forza da quel ponderato eclettismo, che lo ajutò ad assimilare le varie attitudini degli artisti dell'epoca sua, ed a fonderle per virtù propria, in una espressione eminentemente personale.

Una conferma di questo singolare affermarsi come autodidatta, si ha nelle stesse argomentazioni che portarono il Williamson, scrivendo sul Luini, a non riconoscere come lavoro di questi un dipinto, che tradizionalmente gli venne sempre attribuito: si tratta della tavola *La Deposizione*, conservata nella Chiesa della Passione in Milano, e riprodotta in queste pagine quale opera giovanile del Luini. Ritenne il citato scrittore che quel dipinto non fosse da considerare come lavoro di un artista agli inizi della carriera, ravvisando dei segni di maturità nel lodevole suo aggruppamento, nell'esecuzione accurata, nella nobiltà delle espressioni; e dopo di avere limitato a due delle figure il legame coll'arte del Luini, il Williamson rafforzava la sua tesi coll'intravvedere il Bergognone, nello sfondo: il Gaudenzio, nelle figure dei vescovi e santi: il Solario, nella composizione generale: il Bramantino, in una delle figure femminili.

Se in queste correlazioni coll'arte di quattro maestri della pittura lombarda possiamo convenire, non altrettanto siamo disposti ad accogliere la deduzione, in base alla quale la tavola della *Deposizione*, esclusa come opera giovanile, verrebbe contesa al Luini; poichè da tali correlazioni consegue che non avesse una maniera propria l'artista dominato da così svariate influenze, il che rivelerebbe appunto

un pittore ancora agli inizi della carriera: mentre il fatto che la tavola presenta spiccati segni di una maturità di ingegno, non esclude che, invece di essere il frutto di un lungo esercizio dell'arte, sia la spontanea manifestazione di un artista giovane ancora, il quale per intrinseca forza d'ingegno e tendenze di autodidatta, volle sperimentarsi in quella varietà di influssi, dalla quale intuiva sarebbe scaturita la sua personalità. Ed è così che la tecnica del Luini ha potuto, non solo in quel lavoro giovanile della *Deposizione*, ma in altre opere dell'età matura, offrire qualche punto di contatto, secondario sempre, con lavori del Bergognone, del Solari, del Gaudenzio, del Bramantino, senza perdere mai, nè offuscare le qualità personali che ne formano il nucleo, e differenziano il pittore dai contemporanei, per quella genialità di composizione e di esecuzione, che, rivolgendosi particolarmente al sentimento popolare, venne apprezzata durante gli stessi periodi meno propizi al culto per le tradizioni artistiche del cinquecento.

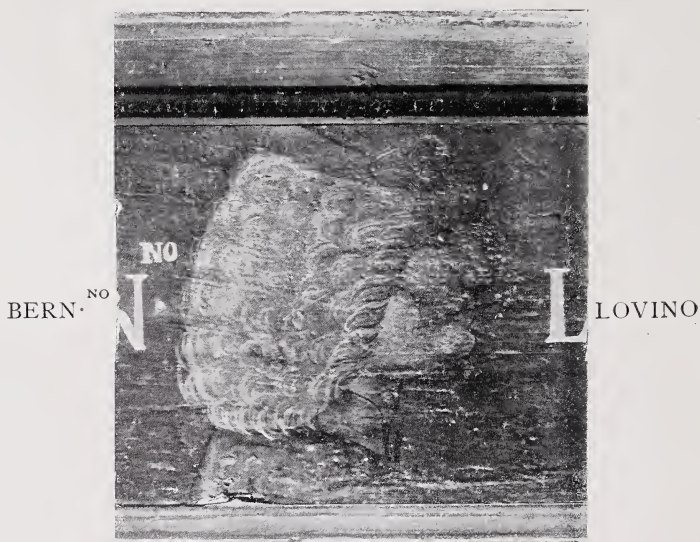
È da questa indipendenza da maniere e scuole, mantenuta dal Luini, che deriva l'altra caratteristica, per cui hanno potuto i lavori suoi suscitare sempre un fascino particolare, indefinibile, pur presentando le ineguaglianze e gli sbalzi nel valore intrinseco, che si vollero giustificare attribuendoli all'ipotetico intervento di allievi ed ajuti, o immaginando calcolate negligenze di una esecuzione commisurata al materiale compenso dell'opera; mentre dobbiamo riconoscere come conseguenza diretta dell'indole del pit-

tore l'accennata variabilità nell'esecuzione, causata altresì dall'incessante lavoro, e dalla rapidità colla quale il pittore vi dovette corrispondere in un solo ventennio di operosità.

Buona parte dei dipinti riprodotti in questo volume, costituisce un nuovo contributo per l'arte del Luini e per la pittura lombarda, ricavato da fotografie espressamente eseguite, e presentate senza alcun lavoro di ritocco, per non menomare il loro interesse come documento (1). Le condizioni di deperimento nelle quali si trova pur troppo questo materiale inedito, potranno aggravare la già segnalata variabilità di maniera ed ineguaglianza di esecuzione, concorrendo fors'anco a menomare il fascino che il Luini desta colle opere sue più complete e meglio conservate; ma rimarrà rafforzata la impressione della straordinaria fecondità del pittore, e dell'immediato prestigio che l'arte sua esercitò: risulterà più evidente il danno subìto, attraverso quattro secoli di vicende, dal patrimonio che il Luini profuse in questa regione, di cui seppe

(1) Le opere del Luini e sua scuola, sparse in Milano e in Lombardia, che non erano state prima d'ora riprodotte, vennero fotografate a cura della Ditta Gigi Bassani di Milano: quelle nella Pinacoteca di Brera vennero affidate, col consenso della Direzione della Pinacoteca, al Sig. Anderson di Roma.

Si assunsero cortesemente di contribuire alle illustrazioni: il Marchese Amedeo di Rovasenda, per il comparto centrale della Pala Torriani: l'arch. Federico Frigerio per la tavoletta di Casa Lambertenghi, colla figura del Luini; l'Ing. Emilio Motta, per il ritratto di Ippolita Sforza, alla Trivulziana; il Conte di Recalmuto d'Ayala Valva, per la Erodiade del Duca d'Ascoli, e per la Madonna Filangeri, col gentile interessamento del Sen. Conte Pietro d'Ayala Valva: la Direzione del South Kensington Museum, per i frammenti delle decorazioni provenienti dall'Oratorio di S. Ambrogio, in Milano.

sviscerare l'ambiente e il carattere; e più vivo si renderà il sentimento della responsabilità, che a noi incombe, di risparmiare nuove jatture alle geniali creazioni del pittore, il quale — come ebbe ad osservare uno dei suoi più convinti ammiratori — riuscì sempre ad evitare il manierismo, e colla singolare prontezza nel cogliere gli aspetti della vita quotidiana, colla spontaneità di un profondo sentimento della natura, seppe tenersi lontano dalle sottigliezze, come dalle volgarità, assicurando all'opera sua quella impressione di ingenua freschezza, che ha contribuito alla poesia dell'arte, ben più dell'affannosa ricerca nella quale già si affaticavano i contemporanei suoi.

Da un soffitto, già in Casa Lambertenghi - Como.

Dalla Pala in S. Magno — Legnano. (Vedi pag. 313).

Cappella in S. Vittore al Teatro — Milano (demolita).

pag. 134	Arcata d'ingresso	*leggi*	Arcata di fondo
» 229	R. Pinacoteca di Brera	»	Wallace Collection
» 538	Collezione Dal Verme	»	Biblioteca Ambrosiana
» 539	Biblioteca Ambrosiana	»	Collezione Dal Verme

ELENCO DELLE DATE
RIGUARDANTI BERNARDINO LUINI

— *registrate nei dipinti* —		— *desunte da documenti sincroni* —
	1512	Affresco nell'Abbazia di Chiaravalle Milanese: nota di pagamento, in Registro spese.
Tavola Busti in S. Maria di Brera: colla data MDXV (ora nella Pinacoteca di Milano).	1515	
	1516	Dipinti nella Cappella di S. Giorgio in Palazzo, a Milano: contratto del notajo Sormano.
Affresco in S. Maria di Brera: col nome e la data MDXXI (ora nella Pinacoteca di Milano).	1521	Affresco in S.ª Corona a Milano, eseguito dal 12 ottobre al 22 marzo; da nota di pagamento, in Archivio di S.ª Corona.
Affresco in casa Bacilieri, Lugano: colla data « 1522 17 aprilis ».	1522	
	1523	Pala nella chiesa di S. Magno, Legnano: contratto del notajo Isolano.
Affresco nel Santuario di Saronno: col nome e la data MDXXV.	1525	Nota, in Rubrica generale Spese del Santuario di Saronno.
Affresco nel Convento degli Umiliati, ora a Barlassina: colla data: MDXXVII DIE VII MAY.	1527	Maggio, Agosto Settembre — Note di pagamenti, in Registro Spese del Santuario di Saronno.
	1528	Gennajo, Agosto Ottobre
Affresco in S. Maria degli Angeli, a Lugano: colla data MDXXIX.	1529	Luglio, Dicembre — Note di pagamenti in Registro 'A, del Monastero di S.ª Maria degli Angeli, in Lugano.
Affreschi nella Cappella Besozzi, in S. Maurizio di Milano: colla data MDXXX DIE XI AVGVSTI.	1530	Giugno
	1531	Note di pagamenti, in Registro spese del Santuario di Saronno.
	1532	Gennajo - Nota di pagamento, in Registro spese del Santuario di Saronno.

	1532	1° luglio - Saldo del credito « quondam Magistri Bernardini Luini, olim pictoris » in Registro 'A, del Monastero di S. Maria degli Angeli, in Lugano.

CAPITOLO I.

OME risulta dal prospetto dato nella contrapposta pagina, la più remota menzione del nome di Bernardino Luini, che lo stato attuale delle indagini ci consenta di documentare, risale all'anno 1512, e si trova in un piccolo codice, coperto di cartone e pergamena, conservato nell'Archivio di Stato in Milano (Fondo Religione — *Convento di Chiaravalle*), col titolo in carattere gotico del sec. XVI: *Chiaravalle 1507 fino il 1601:* codice che da nessuno degli scrittori i quali anche di recente si occuparono dell'Abbazia di Chiaravalle milanese, era stato consultato, e solo nel 1896 venne da Monsignor Achille Ratti, Prefetto della Biblioteca Ambrosiana, segnalato nell' Archivio Storico Lombardo, Serie III, fasc. IX. Il contenuto di tale codice è un largo e diligente estratto di libri di cassa, colla indicazione, quasi sempre regolarmente progressiva, del foglio nel quale l'originaria annotazione si trovava nei vecchi registri dell'Abbazia, che si debbono purtroppo ritenere perduti.

« 1512 — Fabrica del Monastero, il Claustrino per scontro il refettorio. Al monasterio sua parte L. 910 sol. 17 den. 8

« La Madonna ch'è in cima alla scalla, fatta da Bernardino Luino pictore a fol. 38 L. 55 — 16 d. —

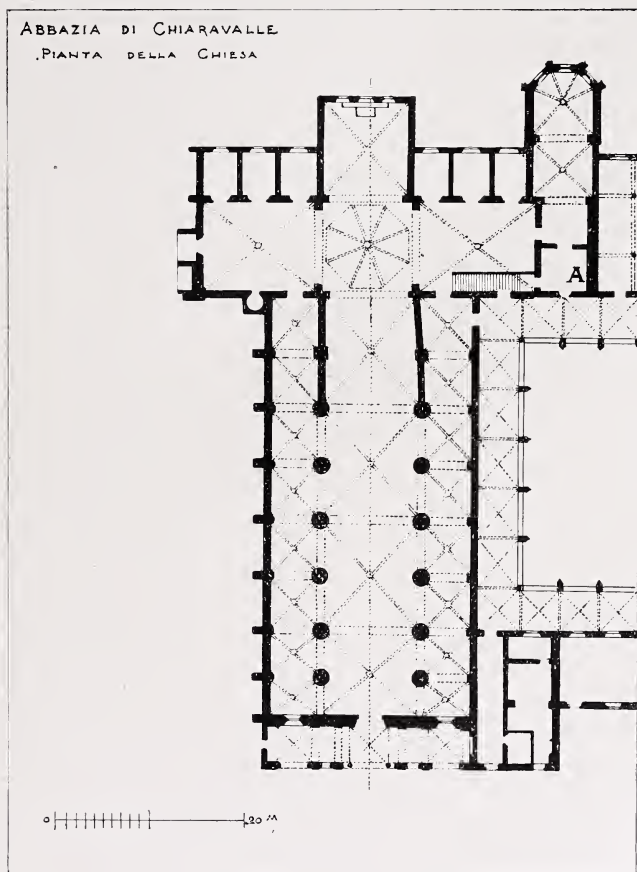
« Decima papale . . . . L. 1939 — 6

« Palio e piviale nero fatti del drapo doro che era sopra la cassa del Fois, morto nella giornata di Ra-

venna, è palme 12, e altre spese per la sacristia	L.	838 — 16 — 9
« Altarino dei III Maggi nella capella grande Anchona	L.	186 — —
« Fattura e pictura di essa capeleta.	L.	48 — 18 —
« Paramento palio tovaglie e altri .	L.	187 — 5 —
« Pala capiteli e arma del Card. Bernardino Caravagiale tit. di S. Croce già fato Papa a Milano e dimandato Martino VI. Qual ha dato Duc. 5 oltra li suoi che son L. 22.10 montano	L.	42 — 9
« Un vescovo visitatore Apostolico pagati senza la spesa L. 2259. Altre spese di questa causa	L.	1456 — 8 — 9
« E per doi brevi apostolici . . .	L.	541 — 6 —
« Spesa per 4 Cardinali, Visitatore, il Generale e il Duca, pane vino fieno cibaria, in tutto	L.	1032 —
« Presente al Papa di formagio e salami	L.	375 — 16

Ci parve opportuna la trascrizione di tutti gli appunti di spese riferentesi all'anno 1512 — nei quali si trova incluso quello che particolarmente ci interessa — perchè dal loro complesso, non solo risulta confermata l'esattezza della data alla quale si riferisce l'appunto del pagamento fatto a Bernardino Luini, ma si delineano avvenimenti che all'Abbazia si svolsero nello stesso anno della commissione data al pittore. Fortunatamente, il menzionato dipinto « in cima alla scalla » è giunto sino a noi in condizioni abbastanza buone, e lo riconosciamo nella Madonna col bambino, affrescata sulla parete di testa della scala, (*lettera A della planimetria*) che dalla navata trasversale conduce al piano superiore, là dove corrispondeva il fabbricato adibito a dormitorio, iniziato a cura e spese del monaco Ambrogio Visconti nel 1493, e portato a compimento solo molti anni dopo: quel dormitorio constava di quaranta celle situate al piano superiore, mentre al

piano terreno corrispondevano i locali di foresteria, che nel secolo XVI ospitarono molti cospicui personaggi, fra i quali Carlo V.

Non è da porre in dubbio che la scala tuttora esistente sia

della stessa epoca del dormitorio, corrispondendovi la disposizione architettonica e la decorazione, accennanti al rinascimento: cosicchè la immagine dipinta sulla parete di testa della scala si pre-

senta come un coronamento di quell'aggiunta, suggerito dalla stessa importanza degli avvenimenti che nel 1512 si svolsero all'Abbazia di Chiaravalle, ai quali si riferiscono le annotazioni già riportate, ricordanti Cardinali, Papa, Visitatori apostolici e Duca, ivi convenuti. Il cardinale di cui è fatto il nome nel codice, è quel Bernardino Lopez de Carvajal, che quindici anni prima, come vescovo di Segovia e nunzio apostolico, aveva con grande solennità consacrata la chiesa della Certosa pavese, ai 3 di maggio del 1497: nominato cardinale, il Carvajal si era messo, nel conciliabolo tenuto a Pisa contro Giulio II, alla testa di sette cardinali dissidenti, dai quali veniva eletto antipapa col nome di Martino VI, concorrendo alla di lui elezione i prelati dello Stato di Milano, fra i quali Agostino Sansone, abate di Chiaravalle. A questi doveva toccare la sorte, col diminuire dei partigiani del Carvajal colpiti dalle scomuniche lanciate da Giulio II, di essere tradotto a Roma per discolparsi e venire assolto. Dalle riportate annotazioni di spese risulta infatti come nei primi mesi del 1512 fossero convenuti all'Abbazia di Chiaravalle un vescovo visitatore apostolico, quattro Cardinali, il generale procuratore dell'ordine dei Certosini, pure assenziente al dissidio, infine il « Duca », vale a dire Gastone di Foix, Duca di Nemours, che in quello stesso anno doveva cadere gloriosamente a Ravenna: del quale vollero i monaci di Chiaravalle conservare una memoria, formando un pallio ed un piviale col drappo d'oro che aveva ricoperto il feretro del giovane eroe, nei solenni funerali resi nella Cattedrale di Milano, dove il suo corpo era stato portato per essere più tardi accolto nella chiesa di S. Marta, in attesa del ricco mausoleo che affidato allo scalpello di Agostino Busti, rimase incompiuto ed andò disperso.

Anche Martino VI, o « papa Bernardino » era convenuto nel 1512 a Chiaravalle, come risulta dalla spesa per l'omaggio fattogli dai monaci di « formagi e salami »: tributo che pochi mesi dopo dovettero rinnovare a Giulio II, per sollecitare l'assoluzione del loro abate Sansone, e « ricondurlo a Chiaravalle salvo ».

È in tale ambiente, in mezzo a queste agitate vicende, che Bernardino Luini dipinse la Madonna in trono, reggente il divin figlio; ed è questo l'affresco che, in ordine cronologico, inizia

Abbazia di Chiaravalle Milanese - Affresco dell'anno 1512.

Fot. A. Ferrario.

la serie dei dipinti che di lui ci sono noti. La composizione si trovava originariamente inquadrata in un motivo architettonico, pure dipinto, costituito da una edicola, con lesene corinzie reggenti una trabeazione: la quale fu manomessa allorquando venne aggiunta una cornice in marmo, per dare a ciò che era semplice decorazione murale, l'aspetto e il carattere di pala d'altare. Devesi ritenere che tale manomissione sia stata compiuta allorquando si ebbe a demolire il fabbricato ad uso di dormitorio; poichè essendo con ciò venuto a mancare lo scopo della scala, potè sembrare opportuno di giustificarne in qualche modo la esistenza, adattando il pianerottolo superiore a cappella, mediante l'impianto di un altarino, di cui l'affresco del Luini, racchiuso nella cornice di marmo e difeso da vetro, venne a costituire la pala [1].

Mentre la decorazione architettonica dipinta dal Luini risultava necessariamente mutilata, la parte centrale del dipinto veniva rispettata: e solo si può lamentare che, alla necessità di raccomodare i lembi dell'intonaco dipinto, là dove era stato ritagliato per inserire nel muro il contorno marmoreo, siasi accompagnata la operazione di raccordare la pittura con ritocchi, purtroppo estesi anche alle figure degli angeli. Ad ogni modo, fatta la debita parte al normale deperimento del dipinto, in particolare nel panneggio inferiore della Madonna, ed ai ritocchi del secolo XVIII che si possono del resto identificare, si deve concludere che il dipinto si trovi ancora in una condizione la quale consente di riconoscervi le incipienti caratteristiche del Luini, costituendo un prezioso caposaldo per coordinarvi le altre opere del suo periodo

---

[1] L'affresco attualmente misura m. 2.50 di altezza per m. 1.50 di larghezza: il basamento sul quale sta la Vergine, è ripartito in tre riquadri marmorei, con formelle circolari: quella laterale di sinistra racchiude l'Angelo Gabriele, l'altra di destra la Vergine, e nella centrale si veggono le traccie dell'iscrizione

AVE | MARIA

Nel mezzo del fregio della trabeazione superiore, sta una piccola targa collo stemma del monastero: la cicogna che stringe col becco un bastone pastorale. Nel paesaggio roccioso di destra, dominato dalla chiesa di Chiaravalle, si vede la Vergine che appare ad un monaco genuflesso: in quello di sinistra è rappresentato un monaco in una grotta.

giovanile. Poichè, se la grande scarsità ed incertezza dei dati sulla vita del nostro pittore ha potuto, sino a questi ultimi tempi, lasciar libero il campo a leggende, le quali contribuirono a svisare la figura del Luini, spetta al dipinto di Chiaravalle, considerato come punto di partenza dell'abbondante produzione pittorica, di guidarci nella definitiva rettifica, e nella condanna di molte tradizioni erronee od infondate.

Gioverà qui ricordare come non sia del tutto abbandonata la opinione, in base alla quale la carriera del Luini avrebbe comportato tre fasi, distinte da successive *maniere:* la prima, del periodo giovanile, timida ed ancora dominata dall'influsso dei maestri lombardi, fra i quali il Foppa e il Bergognone avrebbero esercitato la maggiore azione; la seconda, corrispondente al periodo della dimora di Leonardo in Milano, per cui si arrivò ad ammettere che di questi il Luini sia stato allievo, nel significato più immediato della parola; infine la terza maniera, che si volle chiamare *bionda,* sarebbe stata una ripresa dell'individualità dell'artista, svincolato da qualsiasi influsso ed affermante le caratteristiche sue qualità personali.

Questo complicato svolgimento nella vita del pittore trovava una parvenza di fondamento nella tradizione che ammetteva il Luini nato poco dopo la metà del secolo XV, vissuto sino a tarda età, ed aiutato anche dai figli suoi; cosicchè si poteva pensare che, come presunto allievo dello Scotto, o con maggiore probabilità del Bergognone, il Luini, avesse avuto campo di formarsi alla scuola pittorica milanese, prima che questa si trovasse influenzata da Leonardo, di questi subendo soltanto più tardi quel fascino, che non gli avrebbe però conteso di riprendere, dopo l'allontanarsi di Leonardo da Milano, la piena libertà di una matura affermazione, affatto individuale. Oggi, tale piano di evoluzione pittorica viene a frangersi contro la realtà di fatti ormai accertati: poichè il Luini non giunse a quella tarda età che si riteneva quasi di poter documentare, considerando come autoritratti le figure di vecchi dalla candida barba fluente, che vediamo nelle composizioni da lui affrescate a Milano, od a Saronno: e nemmeno visse abbastanza per vedere i figli suoi avviati alla pittura, tanto meno per averli come collaboratori.

Il Luini morì fra il febbraio e il giugno dell'anno 1532, nel pieno vigore dell'età, lasciando l'ultimo dei suoi figli, Aurelio, in braccio alla madre, e in ancor tenera età l'altro figlio Giovanni Pietro: cosicchè la circostanza stessa di dover contenere l'anno di nascita del Luini negli ultimi due decenni del secolo XV, rimandando al primo decennio del successivo il suo affermarsi nella pittura, già conduce ad eliminare due delle fasi di quella presunta evoluzione pittorica: ed è appunto da questo spostamento negli inizi della carriera dell'artista, che risulteranno spiegate molte circostanze, le quali non avrebbero altrimenti trovato facile giustificazione. Ritornando al dipinto dell'Abbazia di Chiaravalle — il quale, come si disse, costituisce il caposaldo iniziale per coordinare il complesso svolgimento dell'opera pittorica — noi dobbiamo anzitutto prendere in esame gli altri lavori che a quello siano maggiormente vicini, in ordine di tempo, sia per attestazione di documenti, sia per analogia di carattere, o di maniera.

Ammisero alcuni studiosi del Luini, che all'operosità di questi nel primo decennio del secolo XV, si possano ascrivere i seguenti lavori: la tavola *Sacra famiglia,* che si trovava in Venezia in una collezione privata, recante la scritta « Bernardinus mediolanensis 1507 »; la pala d'altare della *Deposizione,* nella chiesa di S. Maria alla Passione in Milano; una parte delle composizioni decorative nella Villa Rabia, detta la Pelucca, presso Monza. Recenti indagini hanno ormai assodato come l' intero ciclo delle composizioni sacre e profane in questa Villa, sia di epoca posteriore al 1516: la pala della Passione, per quanto si dirà fra breve, non è da ritenersi anteriore al 1512: infine la scritta del quadro di Venezia non basta ad identificare, per sè stessa, che si tratti del Luini: da queste considerazioni siamo portati ad ammettere che il dipinto di Chiaravalle debba ritenersi il primo, in ordine di tempo, fra quelli che ci sono noti del Luini. Rimangono da esaminare i rapporti fra questo, e quelli che sappiamo essere di poco posteriori al 1512, per potervi riconoscere le caratteristiche individuali dell'artista. La prima opera che, in ordine di epoca accertata, ci offra argomento e materia per un riferimento al dipinto di Chiaravalle, è la tavola conservata nella R. Pinacoteca di Milano, proveniente dalla chiesa che, col titolo di S. Maria

Chiesa di S. Maria in Brera, Milano: ora nella R. Pinacoteca di Brera. Anno 1515.

Fot. Brogi.

in Brera, sorgeva sul posto stesso occupato dalla Pinacoteca. Si tratta di una composizione raffigurante la Vergine col bambino, seduta in trono e fiancheggiata dai santi Giacomo e Filippo, i quali presentano alla Vergine un devoto e due devote, genuflessi colle mani atteggiate a preghiera. La tavola, di m. 1.95 di altezza per m. 1.45 di larghezza, si trovava nel locale di sacrestia, di dove fu levata nel 1809, quando la chiesa venne soppressa: ma deve ritenersi che in origine si trovasse nella terza cappella della navata di destra, la quale all'epoca dell'anzidetta soppressione era dedicata a S. Francesco Xaverio, con decorazioni del cavalier Del Cairo, relative alla vita di questo apostolo delle Indie. A tale asserto ci muove la circostanza che la tavola del Luini, allorquando venne tolta dalla sacrestia per essere esposta nelle sale della Pinacoteca di Brera, presentava i due Santi Giacomo e Filippo tramutati in S. Ignazio e S. Francesco Xaverio: e fu solo dopo il restauro della tavola, compiuto a quell'epoca dal pittore Appiani, che ricomparvero le figure originarie. Una conferma al nostro asserto si ha nel fatto che quella terza cappella di destra conteneva la sepoltura della famiglia di Antonio Busti, come risulta dalla seguente lapide, un tempo infissavi nel muro, trascritta dal Perochio (*Bibl. Naz. Milano*, Cart. 61 v⁰).

PASINÆ VX · INCOMP ·
ANTONIVS BVSTIVS
CONIVX PIENTISS.
SIBI ET POSTERIS P.
MDXIII · XIII · KAL · AVG

A tale iscrizione fa riscontro quella che ancora si legge sulla tavola del Luini, nella parte centrale del primo gradino, e che designa appunto l'Antonio Busti come il devoto committente:

ANTONIVS BVSTIVS DIVIS
IACOBO ET PHILIPPO
SACRAVIT · ANNO · MDXV

La prima deduzione che il riavvicinamento di queste due iscrizioni ci consente, è che l'Antonio Busti, rimasto vedovo di

Pasina nel 1513, abbia pensato, non solo di predisporre quella cappella come sepolcro di famiglia, ma di decorarne l'altare con una tavola, nella quale volle essere raffigurato assieme alle sue donne: occorre in pari tempo osservare come la iscrizione sulla tavola sia stata aggiunta dopo la esecuzione del dipinto, giacchè sotto le tre linee si intravvede la primitiva decorazione del gradino, a marmi colorati, con formella centrale. Si deve quindi concludere che la tavola sia stata eseguita prima del 1515, anno menzionato nella iscrizione, e che il Busti abbia voluto, in sèguito alla morte della consorte Pasina, completare la decorazione della cappella che era diventata deposito di famiglia, collocando sull'altare la tavola già da lui ordinata al Luini, ed aggiungendovi la dedica ai santi che, a quel tempo, erano i patroni della cappella stessa. Perciò il dipinto deve ritenersi eseguito fra il 1513 e il 1515 (1).

Prima di procedere nelle deduzioni, converrà ad ogni modo vagliare l'attribuzione del dipinto, il quale reca attualmente, nella Pinacoteca di Brera, l'indicazione: « *Maniera del Luini* ». Devesi premettere come, tanto la già menzionata manomissione del quadro, avvenuta durante il secolo XVII, quanto il conseguente ripristino, compiuto nei primi anni del secolo XIX, possano costituire una pregiudiziale rispetto al valore intrinseco del dipinto, giacchè la debolezza di disegno e di colore che in alcune sue parti si volesse segnalare, all'intento di escludere che sia opera di mano del nostro Luini, potrebbe essere messa a carico delle subìte vicende. Certo, chi di queste non sia al corrente, e si trovi ancora influenzato dalla convinzione che il Luini nel 1515 già si fosse affermato con altre opere di polso, può

(1) Nei due tondi che fiancheggiano il riquadro contenente l'iscrizione, si ripete la sigla $\overset{+}{\overline{\text{ΛB}}}$, la quale non ha trovato ancora una interpretazione attendibile: si volle riconoscervi le iniziali di Ambrogio Bevilacqua, detto Liberale, pittore milanese, di cui la Pinacoteca stessa di Brera possiede una tavola firmata e datata 1502, avente però caratteristiche divergenti dalla tavola Busti; si volle anche riconoscervi le iniziali del committente. Ma per essere esatti, la prima delle lettere è un L greco, non un A: cosicchè nel campo delle ipotesi si potrebbe anche accogliere la interpretazione delle iniziali del Luini.

essere facilmente indotto a pensare di essere di fronte, non al Luini, bensì ad un pittore ligio alla sua maniera: ma poichè ci troviamo ormai — per le accennate ragioni che risulteranno sempre più confermate nel sèguito di queste pagine — a dovere ritardare l'inizio della carriera del Luini, così non possiamo dedurre da qualche debolezza, in parte intrinseca e in parte sopraggiunta nell'opera, che questa non sia del Luini. Vedremo fra poco, esaminando le pale d'altare nelle chiese della Passione e di S. Giorgio in Milano, come il Luini nel dipingere su tavola non avesse raggiunto nel 1516 quella spigliatezza di composizione, che doveva riuscirgli spontanea e famigliare nella tecnica ad affresco, destinata ad essere il campo preferito dell'operosità sua: cosicchè, quando si tenga conto di questi vari elementi di giudizio, non si vede quale obbiezione si potrebbe accampare riguardo all'esplicito riconoscimento, come opera del Luini, della tavola votiva della famiglia Busti. L'esame particolareggiato del dipinto contribuisce del resto a dissipare la prevenzione ch'ebbe a suggerire la qualifica di « *Maniera del Luini* » e che il Gauthiez [1] non ritenne di condividere, mentre il Williamson [2] si limitò a ravvisare solo in una parte della tavola la mano di allievi del maestro; ad ogni modo, non si potrebbe oggidì sostenere la tesi che una tavola recante la data 1515, sia lavoro degli allievi di un pittore, che a quell'epoca era all'inizio della sua carriera; tanto meno il dipinto può essere ritenuto come una derivazione dalla sua *maniera*. Il raffronto fra questo dipinto e quello di Chiaravalle, ci conduce a riscontrare qualcuna di quelle correlazioni di particolari, che sebbene secondarie, possono talvolta costituire un positivo indizio: così, mettendo a raffronto i particolari decorativi nei due seggi della Vergine, già riscontriamo qualche significante analogia, che si nota altresì in quanto si riferisce alle caratteristiche e alla maniera dei due fondi a paese. Passando poi alle figure, non si può esitare — malgrado qualche durezza di disegno e di colore, imputabile fors'anche alle vicende subìte dal dipinto,

---

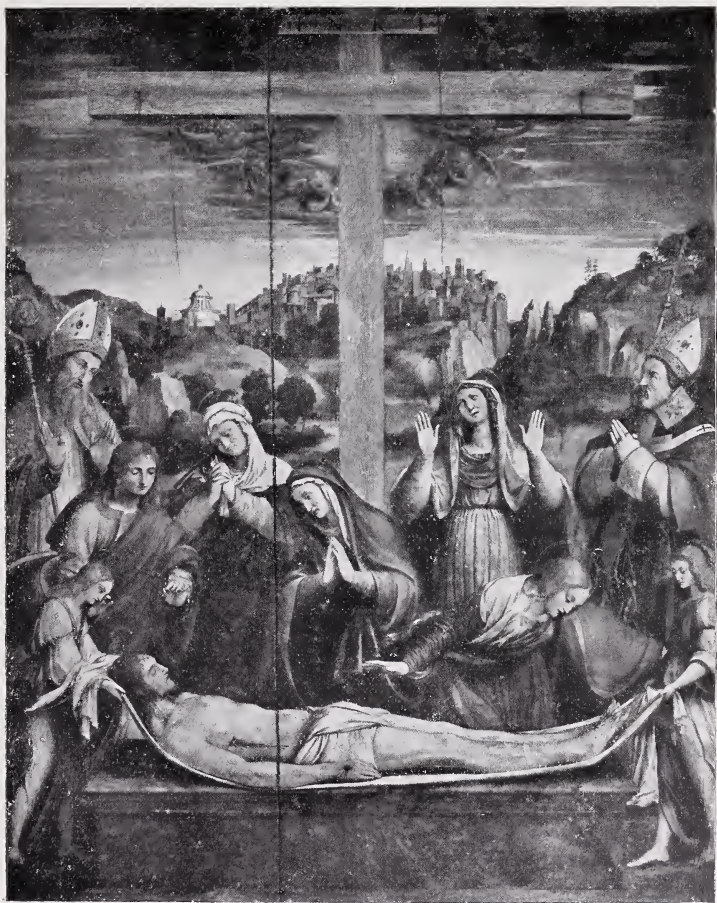
(1) P. Gauthiez, *Luini.* — Paris, Renouard, 1905.
(2) Williamson, *Luini.* — Londra, G. Bell, editore, 1899.

e che si nota nelle figure dei santi, più che in quelle della Vergine e dei devoti — a riconoscere un accenno alle caratteristiche che il Luini non tarderà ad affermare. Cosicchè, chi voglia pacatamente raffrontare le due opere, considerandole quali attestazioni di un artista non ancora pienamente sicuro di sè, di un artista in formazione, si sentirà condotto ad avvertire il legame e la rispondenza che corre fra di loro, pur tenendo conto di quel maggior grado di sicurezza che l'artista già spiega nella tecnica dell'affresco.

Chiesa di S. Maria della Passione, Milano

La pala d'altare che si conserva in Milano, nel coro della Chiesa di S. Maria della Passione, raffigurante *La Deposizione*, venne considerata sempre come opera del Luini, del periodo giovanile «credesi sua primizia». Qualche scrittore ebbe ad indicare l'anno 1507 per la esecuzione di questa pala d'altare: ma non essendomi riuscito di riscontrare quali dati di fatto documentino la indicazione di tale anno sono indotto a ravvisarvi la diretta conseguenza della tradizione, sin qui ammessa, in base alla quale il pittore già si sarebbe affermato sul finire del secolo XV, prima di subire l'influsso di Leonardo: il che portò alla necessità di retrodatare quelle opere che si giudicavano giovanili per la indecisa composizione, o per la non ancora completa affermazione delle qualità personali. Tale si presenta appunto *La Deposizione* nella chiesa della Passione, nella

Coro nella Chiesa di S. Maria della Passione — Milano.

Fot. G. Bassani.

Milano — Chiesa della Passione — *La Deposizione.*

Fot. Anderson.

quale tavola le caratteristiche destinate ad individuare il nostro pittore, si intravvedono in taluna delle figure di dolenti, mentre nel complesso della composizione generale, come nei particolari dei panneggiamenti e nello sfondo, la personalità del Luini è ancora dominata dall'influsso di altri pittori lombardi. Così, chi voglia considerare isolatamente la figura del S. Ambrogio, rilevandone la espressione finemente resa del volto, la composta attitudine piena di dignità, il corretto disporsi dei panneggiamenti e delle relative ornamentazioni, non può disconoscere la mano di un artista di valore, pur non sentendosi ancora trascinato ad evocare il nome del Luini: mentre chi abbia ad isolare le figure del S. Giovanni e della Maddalena, non può trattenersi dal ripetere tale nome, con tutta la spontaneità di un convincimento.

Ad ogni modo, non vi sarebbe un argomento speciale che autorizzi ad escludere la pala della *Deposizione* come anteriore al 1510, riferibile anche alla data del 1507, se non vi fossero indizi e considerazioni che consigliano di riportare il dipinto fra il 1512 e il 1515. Innanzi tutto, la costruzione di S. Maria della Passione, iniziata sul finire del sec. XV, si protrasse, per la parte che si riferisce alla cupola e al coro, sino al 1530, il che porta a pensare che la commissione della pala d'altare non sia stata data al Luini mentre i lavori si svolgevano ancora nella parte inferiore della chiesa: la stessa circostanza che non si tratta di una semplice tavola dipinta, ma di un pala d'altare con relativa predella, suddivisa in sette comparti contenenti altre composizioni pittoriche, con un ricco coronamento pure decorato colla scena della Risurrezione di Cristo, fa supporre, non solo che si tratti di un lavoro coordinato all'ambiente per il quale era destinato, ma che la pala dovesse in origine trovarsi sull'altare maggiore sottostante la cupola, anzichè nella posizione attuale, assegnatale solo nel secolo XVII, come risulta dalla circostanza di fatto che, mentre la ricca cornice architettonica in legno dorato è del principio del secolo XVI, il motivo che forma di sostegno alla pala è posteriore di un secolo, e deve essere stato eseguito allorquando la pala, anzichè trovarsi sulla mensa d'altare, venne adossata alla parete di fondo del coro; ed è in tale circostanza che si fecero alla cornice alcune aggiunte, si direbbe quasi per me-

Milano — Chiesa della Passione — Pala del Coro.

Fot. G. Bassani.

glio armonizzarla con quel motivo di sostegno: tali sono i due angeli seduti sul timpano spezzato, e le due coppie di testine alate, nel fregio sopra le colonne, e di fianco al coronamento centrale [1]. Il riportare la tavola della Passione fra il 1512 e il 1515, è consigliato altresì dalle risultanze di raffronti colle altre opere di quest'epoca: poichè quella pala presenta molta affinità di esecuzione colla tavola votiva Busti, dipinta come si disse, fra il 1513 e il 1515; affinità che ancora ravvisiamo, sebbene in minor grado, coll'altra pala dello stesso Luini, conservata in Milano, nella chiesa di S. Giorgio in Palazzo, della quale ci è nota l'epoca, di poco posteriore al 1515.

Si legge infatti nello « Stato della Veneranda ed Insigne Confraternita del SS. Sacramento » [2] che aveva la sua Scuola presso la chiesa di S. Giorgio:

« L'anno poi 1516, la Scuola (*del SS. Sacr.*) anco con l'offerta d'elemosine fatte da particolari scolari, che a gara havendo devotione particolare a qualche Santo voleva si dipingesse nell'infrascritta Capella, chi S. Sebastiano, chi S. Rocco, chi S. Agostino, chi un Santo, chi un altro: fra' quali vi fu il detto pio sig. Luca Terzago soprannominato (*era il Cancelliere della Confraternita*) che fece abbellire la Capella del SS. Corpo di N. S. con fabrica et pitture fine, fatte dall'eccellente et famoso pittore Bernardino Luino, col quale s'accordò di dargli per sua mercede si per le pitture fatte sopra muri, come delle pitture sopra tavole lire trecento settant'una, quali pitture anco di presente si vedono et si comprende la loro bontà et bellezza ».

Si noti, per incidenza, come fra gli scolari della Confraternita che promoveva le decorazioni della Cappella, vi fosse un Andrea Luino, di cui si dirà nell'*Appendice*.

---

[1] A ritardare la pala della Passione dopo il 1512, concorre anche l'esame dei dipinti nella predella: poichè, se quelli dei due comparti sottostanti alle colonne (S. Pietro e S. Paolo), si presentano come opera di Gaudenzio Ferrari, e potrebbero quindi ascriversi ancora al primo decennio del secolo XV, le tavolette maggiori sottostanti alla pala del Luini, e di mano di altro pittore, hanno invece carattere di opera alquanto posteriore. Nella stessa chiesa si conserva una *Disputa di Gesù nel tempio*, altre volte attribuita al Luini.

[2] Sacco Giulio Cesare: *Stato* ecc. Milano Monza 1652, a pag. 8.

Il soggetto che il Luini ebbe a svolgere nella tavola destinata ad esser posta sull'altare della 3^a cappella nella navata minore di destra, era il medesimo da lui trattato nella pala della Passione: e sebbene la composizione abbia dovuto, per la disparità delle con-

Milano — Chiesa di S Giorgio: Cappella del Sacramento. Anno 1516.

Fot. Anderson.

dizioni materiali, svolgersi diversamente, si possono ripetere per la pala di S. Giorgio gli stessi apprezzamenti fatti per quella della Passione: poichè, tanto nella disposizione generale, quanto negli atteggiamenti e nei particolari dei panneggi, vediamo ancora il pittore non interamente sicuro di sè stesso, nè svincolato da influssi. Ma, se alcune parti prese isolatamente non basterebbero a rivelarci il Luini, altre costituiscono invece una schietta affermazione dell'artista: il quale, trovatosi per la speciale configura-

Particolare della Pala, nella Cappella del Sacramento.

zione della cappella, a dover svolgere la scena della *Deposizione* in un campo di limitata altezza, che non gli acconsentiva di ripetere il motivo della croce dominante la scena di dolore, fu portato ad interessare la composizione con un affollamento di persone dolenti, fra le quali non mancano, nello sfondo, varie figure che tradiscono troppo una funzione affatto secondaria di riempitivo. Il gruppo di Gesù fra la Vergine e il S. Giovanni, si distingue invece per nobiltà di sentimento, e si ricollega ancora al Bergognone, pur non raggiungendo di questi la intensità di espressione dolorosa: già si delinea, nell'assieme di quelle figure, la serena compostezza colla quale il Luini saprà liberarsi dalla troppo cruda e talvolta tragica tristezza della vecchia scuola lombarda, senza per questo lasciarsi trascinare a quella profana teatralità, che al tempo suo, ajutata dall'incipiente manierismo, già si faceva strada.

Fra le cinque figure poste nel fondo con funzione di riempitivo, una si presenta che non appare insignificante quanto le altre, ed è quella di donna, nell'angolo superiore di destra del dipinto: sebbene l'espressione di dolore, accennata negli occhi umidi e nella fronte corrugata, tenda a giustificare la sua presenza nel gruppo dei dolenti, ciò non toglie che quella donna, col ricciuto bambino al seno, si presenti nella scena come un elemento intruso, e lasci intravvedere una particolare intenzione dell'artista. Il pittore che tanto doveva compiacersi nel raffigurare i pargoletti, dei quali seppe cogliere la ingenua vivacità degli atteggiamenti e la grazia delle forme, non avrebbe forse ceduto alla tentazione di ricordarci, assieme alla compagna della vita, il pargoletto suo, che nelle domestiche pareti addestrava lo sguardo paterno allo inesauribile fascino infantile? Quella figura femminile si distingue dalle altre meno significanti del fondo, per un certo carattere di personalità: lo stesso particolare della fascia che le passa sotto il mento [1] dopo di aver ravvolta la capigliatura, ricciuta come quella del bambino, concorre ad assegnarle la espressione di ritratto, che non si riscontra invece nelle altre figure femminili, nelle

---

[1] Questo particolare dell'abbigliamento si trova anche in un ritratto di donna

quali persiste la ricerca di una idealizzazione dei volti che il Luini prendeva a modello, e nelle quali l'abbigliamento conserva scrupolosamente le forme tradizionali per le raffigurazioni sacre. Richiamandoci ancora alla tesi, che dal complesso di questo volume risulterà sempre più confermata — secondo la quale il Luini, anzichè verso il 1470, come generalmente si ammise sin qui, sarebbe nato fra il 1485 e il 1490, ed avrebbe dipinto la pala di S. Giorgio in Milano poco più che trentenne — possiamo pensare che in quella donna e nel pargoletto suo, sia da ravvisare una raffigurazione famigliare del pittore: il quale, quindici anni dopo quel dipinto, ebbe il terzogenito ed ultimo figlio Aurelio, mentre alla morte sua, avvenuta nel 1532, il primogenito Evangelista si trovava in grado di riscuotere personalmente il residuo credito, che il padre aveva verso il monastero di S. Maria degli Angeli, in Lugano. Posti questi termini nelle condizioni di famiglia del Luini, si può ragionevolmente pensare che la giovane donna, la quale fa capolino nell'angolo della tavola di S. Giorgio, spettatrice più ancora che attrice della dolorosa scena, possa essere la compagna del pittore, e il pargoletto sia il primogenito Evangelista, od altro figlio del pittore, di cui non ci sia rimasto ricordo, fors'anco quel Giovanni Pietro, che ci risulta collaboratore del fratello minore Aurelio, dal 1555 sino al 1581. Si noti come in quel bambino si affermi, per la prima volta, il tipo infantile dai folti ricci, dal viso tondo e dallo sguardo aperto, che diventerà caratteristico e ritroveremo di frequente nelle opere del Luini; certo quella testa infantile è la prima, in ordine di tempo, che nell'opera del Luini presenti una intensa espressione di vita, quale non troviamo ancora nel bambino di Chiaravalle, e nemmeno nei due putti che il Luini affrescò negli angoli della vôlta sovrastante la stessa pala di S. Giorgio. Volendo esaurire l'esame di questa tavola, rimane da segnalare la iscrizione che si intravvede lungo il lembo su-

---

con bambino, attribuito al Luini, nella collezione Farrer di Londra: lo vedremo nella figura femminile all'ingresso della cappella di S. Giuseppe nel convento della Pace, e nella Madonna fra i Santi, frescata nello stesso convento: così pure in una delle piccole teste nella Pinacoteca del Castello Sforzesco, ed in altri lavori.

Particolare della Pala, nella Chiesa di S. Giorgio.

Fot. G. Bassani.

periore della tavola, disposta in una sola linea ed abbracciante tutta la larghezza del dipinto:

NATVS . DVLCIS . MEVS . FERA . MORTE . SVAVIA . TIBI . CONCILIANS . LACER . OCCVBVIT .

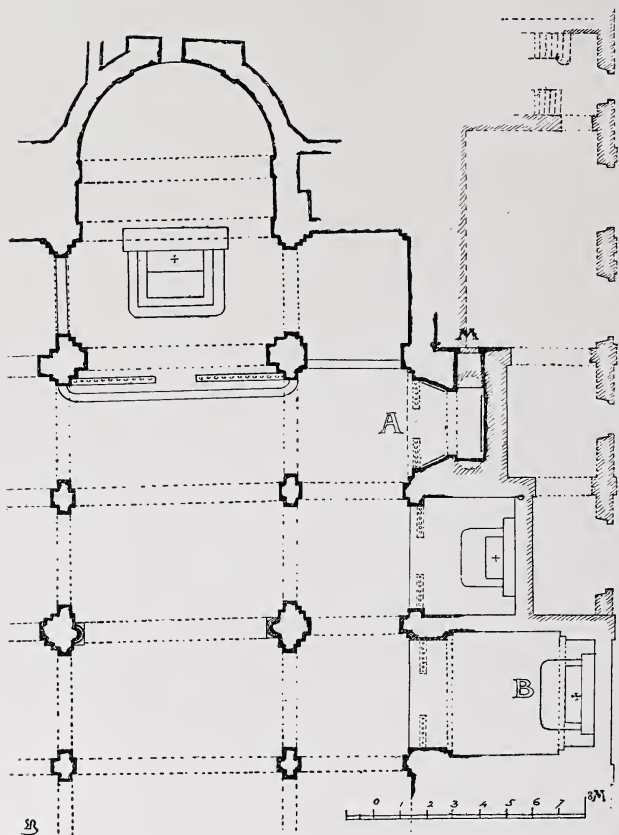
Ed ora passiamo a considerare nel suo complesso l'opera nella cappella S. Giorgio, per ricavarne conclusioni ancora più decisive riguardo lo svolgimento iniziale della carriera del Luini.

L'annotazione surriferita, relativa alla commissione data dal Terzago, è interessante per il fatto che accerta come quell'accordo già prevedesse un lavoro, in parte sopra tavola e in parte ad affresco. La decorazione della cappella di S. Giorgio è infatti costituita da quattro dipinti su tavola, e da una composizione ad affresco, e precisamente: la pala già descritta: la superiore lunetta contenente la scena di *Gesù deriso:* le due tavole disposte sulle pareti laterali inclinate, raffiguranti la *Flagellazione* e l'*Ecce Homo:* infine, sulla volta a forma conica impostata a quelle pareti, l'affresco della *Crocifissione*, come più chiaramente risulta dalla veduta d'assieme della cappella, alla pagina seguente. E chi prenda in esame tale complesso di dipinti, non può a meno di rilevarne la scarsa unità di concezione, quand'anche di tale difetto voglia attribuire una parte alla speciale conformazione della cappella, che l'artista ebbe a decorare.

La chiesa di S. Giorgio doveva ancora presentare, al tempo del Luini, la originaria forma di una basilica lombarda a tre navate: e quando sul principio del secolo XVI si volle lungo la navata minore di destra aggiungere quella cappella, non si potè a questa assegnare un conveniente sviluppo in profondità, probabilmente per la disposizione della via lungo il fianco della chiesa: è forse da questa circostanza, che sorse l'idea di dare alle pareti della cappella la disposizione a strombatura, terminata superiormente a vôlta conica, tenendo i fianchi e la vôlta distaccati dalla parete di fondo, per modo da lasciare agio ad una finestra nel fianco sinistro, la quale illuminasse la cappella, come si vede nel disegno planimetrico alla pagina 42 (lettera M). In epoca recente, colla utilizzazione di tutto lo spazio ancora libero lungo il fianco della chiesa, quella finestra si trovò murata, e si pensò di

Cappella del SS. Sacramento, in S. Giorgio — Milano.

Fot. G. Bassani.

sostituirvi, con ben scarso risultato, l'attuale lucernario sovrastante la pala d'altare. Ma, pur tenendo conto delle difficoltà che

A Cappella del SS. Sacramento, dipinta dal Luini.
B » colla pala di Gaudenzio Ferrari.

impedirono di assegnare alla cappella una forma più organica, non si può eliminare la obbiezione che al pittore non dovesse mancare il mezzo per svolgere l'opera sua con maggiore unità:

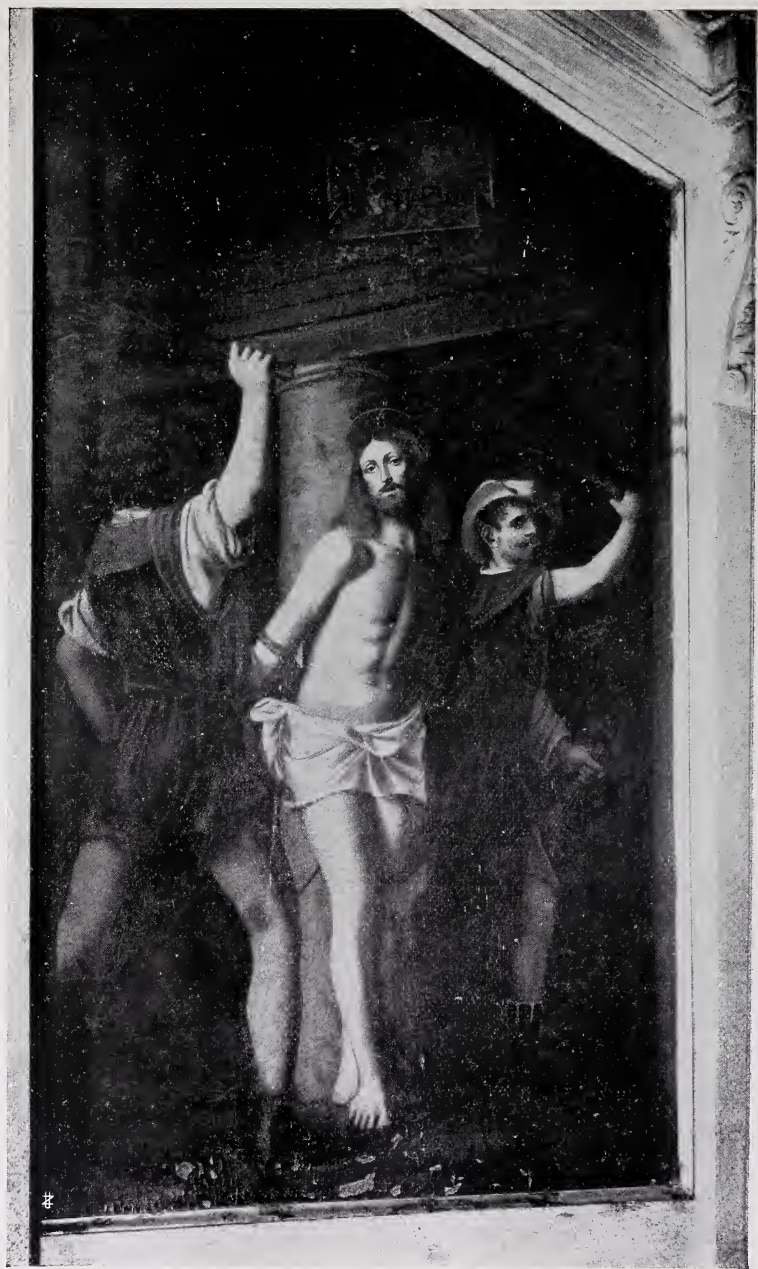
La Pala d'altare, e la lunetta sovrastante.

Fot. G. Bassani.

e innanzi tutto, non avrebbe egli potuto utilizzare l'intera parete di fondo per svolgervi una composizione unica, anzichè frazionarla in due parti, col mantenere una cornice non necessaria, la quale costringe la scena principale in un campo troppo angusto, riservando la sovrastante lunetta ad un episodio che non risulta il più indicato per coronare quella scena? D'altra parte, perchè il pittore, ricorrendo alla tecnica dell'affresco per la parte di vôlta conica, non sentì la opportunità e il vantaggio di meglio collegarne la decorazione pittorica con quella delle sottostanti pareti, come gli sarebbe stato facile adottando anche per queste l'affresco, anzichè la pittura su tavola? Tale soluzione sarebbe stata opportuna anche per il fatto che, data la forte inclinazione della cornice d'imposta della vôlta, i due scomparti laterali hanno il lembo superiore inclinato, il che non sarebbe stato, per una pittura ad affresco, di effetto tanto disaggradevole, quanto risulta invece per quei dipinti su tavola (vedasi a pag. 46 e 47).

Da tutte queste circostanze di fatto, consegue che il Luini nel 1516, trovatosi a dovere assumere la decorazione di una cappella, non solo frazionò il lavoro in due tecniche d'esecuzione, e suddivise la parete maggiore in due comparti, ma diede prevalenza alla pittura su tavola, rinunciando ad estendere la tecnica dell'affresco anche a quelle parti che, per la irregolare conformazione loro, vi si sarebbero meglio adattate.

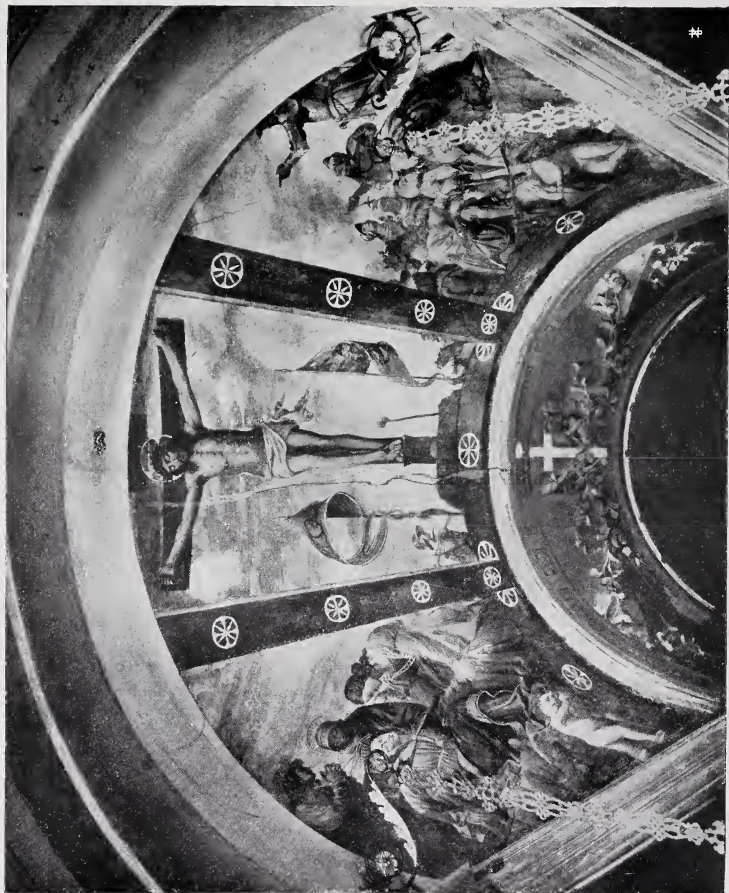
Le tre tavole che inquadrano la già descritta composizione centrale, hanno di questa le medesime debolezze: se si toglie la figura del *Cristo flagellato,* di una accurata modellatura nella sua posa alquanto accademica, e il *Cristo deriso*, espressivo nell'attitudine, le figure dei giudei ci sembrano, malgrado la tipica volgarità, troppo grossolane: nell'*Ecce Homo* poi, lo stento della composizione e la debolezza dell'esecuzione sono più sensibili, il che potrebbe a primo aspetto giustificare l'opinione, espressa da qualche critico d'arte, in base alla quale il Luini per il lavoro in S. Giorgio si sarebbe fatto aiutare da scolari. Tale opinione era ammissibile allorquando si poteva ancora ritenere che nel 1516 il pittore fosse innanzi negli anni, ed avesse già dato prove esplicite della sua personalità; ma non può sostenersi di fronte al fatto, ormai accertato, che nel 1516 il Luini, giovane ancora, non

La Coronazione di spine. — Chiesa di S. Giorgio, Milano.

Fot. G. Bassani.

La flagellazione. — Chiesa di S. Giorgio, Milano.

Fot. G. Bassani.

Ecce Homo. — Chiesa di S. Giorgio, Milano.

Fot. G. Bassani.

La vôlta dipinta ad affresco, nella Cappella del Sacramento.

Fot. G. Passani.

aveva peranco raggiunto quella sicurezza di esecuzione, che doveva essergli caratteristica. Il Mongeri [1], pur riconoscendo la vigorìa del colore, rilevava che « il disegno non è sempre sicuro e fermo, il che ci fa pensare ad opera d'età innoltrata, ovvero alla presenza di aiuti assai meno esperti del consueto ». Ora, non solo è da scartare l'intervento di scolari e di aiuti, ma deve escludersi che il lavoro sia di età innoltrata, come ritenne il Mongeri: il quale non ebbe forse notizia del documento relativo alla commissione della cappella, e non potè ad ogni modo vedere sfatata la leggenda della longevità del nostro pittore.

Anche la composizione ad affresco che si svolge sulla vôlta, suddivisa in tre comparti o lacunari, ci offre argomento di interessanti deduzioni: mentre la tecnica vi appare abbastanza sicura e di effetto armonico, la composizione offre qualche incertezza, che rivela il pittore alle prese con un tema difficile per sè stesso, reso ancora più difficile dalla disposizione particolare della vôlta: volere, in quella superficie angusta e deformata, condensare tre episodi, col proposito di mantenervi continuità di azione non era facile impresa, aggiungendosi anche le difficoltà inerenti al punto di vista per l'osservatore. Il Luini affrontò il tema piantando la sua composizione sulla linea di un altipiano roccioso che attraversa i due comparti laterali, a circa metà altezza dell'arco d'imposta della vôlta, interessando gli spicchi inferiori di quei comparti con due putti piangenti, inspirati ai genietti dei classici monumenti funebri: sulla roccia del comparto di sinistra si svolge la scena delle tre Marie col S. Giovanni; in quello di destra vediamo invece l'episodio dei soldati, che al giuoco si disputano le vestimenta di G. Cristo: i militi a cavallo che si veggono nel fondo di questo comparto, spuntano anche nel comparto centrale, reggendo le bandiere fiancheggianti la figura centrale del Cristo crocifisso. L'effetto dello scorcio nel complesso della scena è raggiunto, e solo in qualche punto rivela una indecisione, ben naturale in questo primo tentativo del pittore di affrontare un tema già difficile, in condizioni così poco favorevoli

[1] G. Mongeri, *L'arte in Milano*. — Milano, 1872.

di superficie: poichè, se il Luini già da quattro anni aveva dipinto la Madonna di Chiaravalle, offrendo un notevole saggio di tecnica ad affresco, e se dobbiamo pensare che altre opere egli abbia in quel frattempo eseguito colla medesima tecnica, è nel lavoro della cappella in S. Giorgio ch'egli ebbe l'occasione per avventurarsi in quella libertà di composizione ad affresco, alla quale già si sentiva chiamato, staccandosi dalla consuetudinaria forma delle immagini sacre racchiuse in un motivo architettonico, quali l'affresco di Chiaravalle del 1512, la pala Busti del 1513-15, ed altre opere sue, delle quali ci rimangono i frammenti, e che possiamo ascrivere allo stesso periodo iniziale dell'artista. Tale è da ritenersi il frammento che rimane sull'altare di una cappella di sinistra nella chiesa di S. Maria del Carmine in Milano, serbante ancora le traccie della cornice barocca, nella quale era stato racchiuso nel secolo XVIII, colla conseguente mutilazione del contorno architettonico originario: e tale ci sembra pure il frammento n. 59, conservato nella Pinacoteca di Brera, di cui non è nota la provenienza, e che presenta qualche analogia colla Madonna di Chiaravalle.

S. Maria del Carmine - Milano.
Fot. G. Bassani.

Da quanto si disse, rimarrebbe assodato come il Luini nel 1516, non solo non fosse arrivato a dare una completa testimonianza della sua personalità artistica, ma nemmeno avesse raggiunto una spiccata famigliarità con quella tecnica dell'affresco, nella quale gli riuscì di acquistare una singolare rinomanza. Il gruppo delle sue opere del periodo iniziale — a Chiaravalle, e nelle chiese di S. Giorgio, della Passione, e di S. Maria in Brera — racchiuso fra gli anni 1512 e 1516, basta ad escludere che altre

fra le sue che ci sono note — se si eccettui qualche lavoro di valore secondario, che a lui si voglia attribuire — abbiano una data anteriore al 1512: di modo che, ricordando come egli sia morto nella prima metà del 1532, un senso di meraviglia si desta in noi per la straordinaria abbondanza dei lavori, da lui eseguiti dopo quell'epoca, vale a dire in un solo ventennio.

Prima di oltrepassare la data del 1516, la quale trova il Luini con qualche segno di non ancora completa affermazione personale, converrà ricercare se vi siano altre opere che si possano ascrivere a questa fase iniziale di attività: la quale, avviata nel 1512 coll'affresco di Chiaravalle, pare debba chiudersi coi dipinti di S. Giorgio.

Pinacoteca di Brera — n. 59.
Fot. Anderson.

Il singolare centro di affermazioni artistiche, che nel secolo XV si era formato alla Certosa presso Pavia, aveva veduto allentarsi, fin dagli inizî del secolo XVI, il fervore degli artefici: le vicende politiche susseguenti la caduta del dominio sforzesco, le guerre, le pestilenze e carestie che si alternavano nella pianura lombarda, avevano scosso quel fervore: cosicchè i certosini si affrettavano ormai a condurre a termine le parti incompiute, a costo di sfrondarne la ideata ricchezza.

Il vestibolo d'accesso al monastero veniva, nel primo decennio del secolo XVI, portato a compimento colle decorazioni pittoriche

affidate a Bernardino De Rossi, mentre di fianco alla porta marmorea, disposta a metà del vestibolo, si svolgeva la decorazione affrescata in due nicchie, colle figure di S. Sebastiano e S. Rocco, le quali si staccano dalla maniera del De Rossi e degli altri artisti che decorarono le pareti esterne del vestibolo, accennando invece, malgrado il deterioramento subìto, ad essere lavoro del Luini. Che il nostro pittore abbia operato alla Certosa, non risulterebbe da documenti; ma l'affresco della Vergine col bambino in grembo, oggi conservato nel locale del Lavabo, rimuove qualsiasi dubbio: noi vi troviamo le più spiccate caratteristiche del Luini, sia nella composizione generale, che nella espressione delle figure e nell' accordo dei colori, ancora vigoroso, sebbene il dipinto abbia perduto le velature che ne armonizzavano le tonalità: già vediamo affermata quella spigliatezza della tecnica, che rese possibile al Luini una feconda operosità. L'epoca di questo dipinto può essere dedotta dalle stesse vicende della Certosa, tenendo conto della ubicazione originaria di tale immagine, la quale ebbe sino all' anno 1858 a decorare la parete di fondo di uno dei porticati corrispondenti ad ognuna delle ventiquattro abitazioni dei certosini, distribuite lungo tre lati del chiostro grande: precisamente si trovava nel porticato della cella contraddistinta colla lettera L; l'epoca cui risale la riforma subìta dalle originarie celle erette nei primi anni del secolo XV — per cui si venne a sostituire dei porticati ad arcate a tutto sesto, là dove erano semplici tettoje sorrette da pilastri in muratura — ci è nota. Risulta infatti da un decreto apostolico, tuttora inedito, conservato all'Archivio di Stato in Milano, come il cardinale Francesco Soderini, dietro richiesta del Priore e monaci della Certosa di Pavia, ottenesse da Papa Leone X la concessione di derogare da una disposizione del Duca Gian Galeazzo Visconti, fondatore della Certosa, in base alla quale i monaci non potevano eccedere il numero di venticinque: e fra le opere di riforma alle varie parti del monastero ed annesse officine, il pontefice permetteva « reparare cellas jam factas et antiquas, ipsasque reducere ad modernam consuetudinem ». La concessione venne data ai 22 di novembre del 1514; cosicchè deve ritenersi che la riforma delle celle sia stata avviata nel seguente anno, e verso il 1516 potrebbe

Certosa di Pavia — Affresco di una delle Celle: ora nel Lavabo.

Fot. Brogi.

S. Ambrogio

S. Martino

Frammenti di Pala, nel Museo della Certosa di Pavia.

Fot. G. Bassani.

quindi assegnarsi la esecuzione dell'affresco, ora nel locale Lavabo. Probabilmente, fu nella stessa circostanza che l'artista affrescò le due figure nel vestibolo, sebbene sia spontaneo il pensare che il Luini siasi recato più volte alla Certosa, prima e dopo di quella data, per studiarvi le decorazioni pittoriche che avevano reso celebre quel tempio, segnatamente quelle del Bergognone, che tanta azione ebbe ad esercitare sul nostro pittore, e visse abbastanza per subire, a sua volta, l'influsso di questo suo allievo spirituale: col quale si direbbe abbia voluto gareggiare nell'abside di S. Simpliciano in Milano, là dove la intensità del sentimento, e la composta semplicità degli atteggiamenti, ormai tardive reminiscenze della vecchia scuola lombarda, si trovano congiunte a quella grandiosità e larghezza di esecuzione, di cui il Luini aveva già dato numerosi saggi, all'epoca di quell'affresco del Bergognone.

Molto probabilmente il Luini ebbe anche a ricevere, alla Certosa di Pavia, l'incarico di qualche dipinto su tavola, come decorazione d'altare: infatti, in mezzo ad alcuni frammenti di pale d'altare, oggi raccolti nel Museo recentemente istituito di fianco alla chiesa, si trovano due tavole recanti le figure di S. Ambrogio e di S. Martino, nelle quali possiamo riconoscere gli avanzi di un polittico disperso, che il Luini avrebbe dipinto per la Certosa; avanzi che potrebbero essere assegnati all'epoca stessa dell'affresco nella cella L.

La figura del S. Ambrogio si presenta infatti piuttosto debole nell'atteggiamento, e non molto espressiva; e il raffronto suo col S. Ambrogio nella pala di Legnano *(vedasi al Cap. VII)*, nel mentre mette fuori di dubbio l'attribuzione al Luini, porta ad ammettere un non lieve divario di tempo fra le due opere, vale a dire una data, per quei frammenti della Certosa, alquanto anteriore al 1523, epoca accertata della pala di Legnano. Anche nella figura del S. Martino, il pittore non dimostra molta sicurezza negli atteggiamenti delle due figure: ma la testa del santo presenta una nobiltà di espressione, che non lascia dubbio sull'autore. Delle due figure di S. Cristoforo e di S. Sebastiano, nel Vestibolo della Certosa, già si segnalò il deterioramento subìto, specialmente nella parte inferiore: quanto ancora rimane basta

S. Cristoforo S. Sebastiano

ai lati della Porta interna del Vestibolo — Certosa di Pavia.

Fot. G. Bassani.

però a persuaderci che si tratta di opera del periodo giovanile del pittore, mentre il raffronto colle figure dei medesimi santi, dipinti dal Luini a Saronno, sullo scorcio del 1531 *(vedasi al Cap. XII)*, se può aiutarci a riconoscere qualche debolezza del disegno, inevitabile nell'opera giovanile, può anche farci meglio apprezzare il primo affermarsi di quelle caratteristiche, che si accompagnarono in tutta l'opera del nostro pittore.

Altare colla pala del Luini, nella Chiesa di Maggianico.

Un altro lavoro del Luini, che riteniamo appartenga a questo periodo della sua attività, per i diretti suoi rapporti coi dipinti nella chiesa di S. Giorgio di Milano, è la pala che si conserva in una delle cappelle di sinistra, nella chiesa parrocchiale di Maggianico. È facile il rilevare come la disposizione dei nove comparti che la costituiscono, non sia la originale: la pala evidentemente venne smembrata nella prima metà del secolo XIX, per essere adattata alle fredde linee dell'altare di stile classico, col quale la nuova cornice in legno tentò di armonizzarsi: ma, se astraendo dalla composizione di questa, priva di senso d'arte, immaginiamo riportata più in alto la figura del Padre Eterno, sino a sopprimere il comparto vuoto superiore, rialzando in pari tempo il comparto principale della Madonna col bambino, completando il tutto colla predella, che

S. Andrea

S. Sebastiano

Chiesa di Maggianico — Comparti laterali inferiori.

Fot. G. Bassani.

Chiesa di Maggianico — Comparto centrale della Pala.

Fot. G. Bassani.

S. Caterina S. Antonio

Chiesa di Maggianico — Comparti laterali superiori.

Fot. G. Bassani.

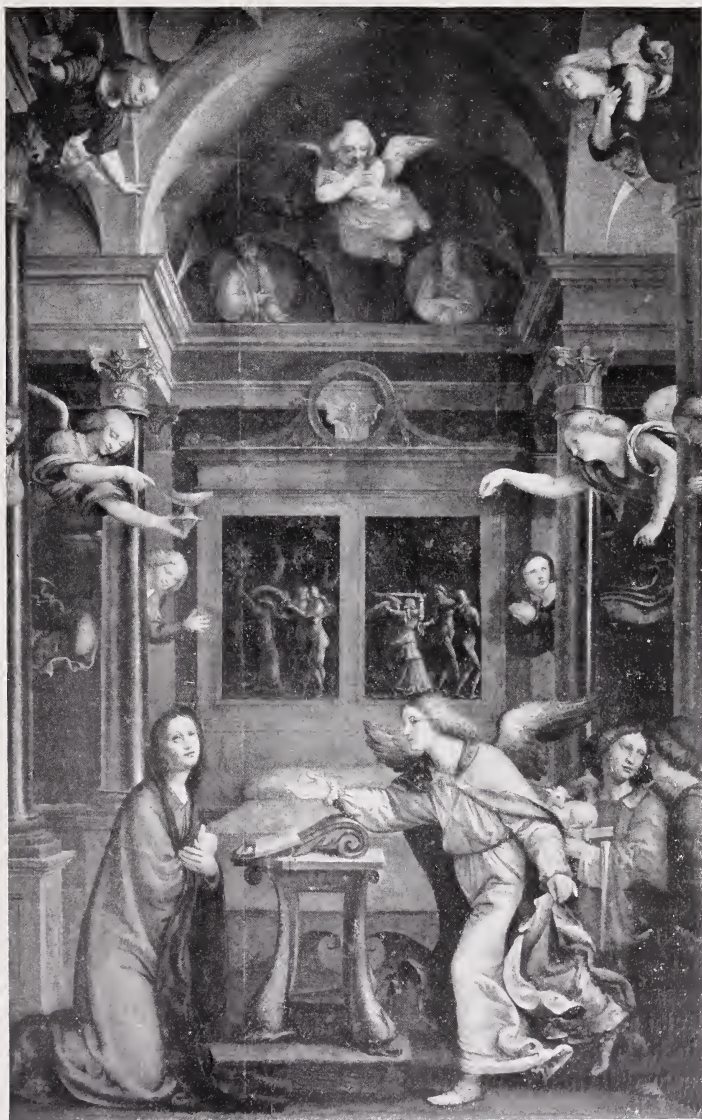
dovette andare dispersa assieme all'originaria cornice, si potrà avere una più esatta idea dell'opera del Luini.

La pala apparteneva in origine alla famiglia dei nobili Ghislanzoni di Barco, e sarebbe stata donata alla chiesa al tempo della memoranda peste descritta nei « Promessi Sposi », cui ci richiama il paese di Maggianico, dominante l'ultimo tratto di « quel ramo del lago di Como che volge a mezzogiorno, e viene a restringersi e a prender corso e figura di fiume » ; si dovrebbe però concludere che la pala sia stata eseguita dal Luini per la chiesa parrocchiale di Maggianico, dedicata a S. Andrea, per il fatto che questo santo figura alla destra della Vergine col bambino.

Chiesa di Maggianico — Il Padre Eterno.

I rapporti colla pala di S. Giorgio sono evidenti: le due teste del S. Antonio e del S. Andrea ricordano in modo particolare le due figure di vescovi fiancheggianti la scena della *Deposizione:* il S. Sebastiano rammenta, colla sua eleganza alquanto accademica, la figura del *Cristo flagellato:* negli atteggiamenti e nei movimenti delle figure, nei particolari dei panneggi ritroviamo ancora quelle indecisioni e quelle pesantezze, che nella pala di S. Giorgio ci lasciarono intravvedere un artista non ancora sicuro di sè, e nemmeno libero da influssi. La parte migliore della pala è la Madonna, col largo panneggio che si svolge dal ginocchio destro, ricordante un noto partito di pieghe leonardesche: il bam-

bino ricciuto, e meno espressivo di quello già segnalato nella pala di S. Giorgio in Palazzo, stringe, al pari di questo, un uccellino nella sinistra mano.

Le considerazioni che contribuirono a scartare la qualifica di *Maniera del Luini*, assegnata alla pala Busti, possono avere una applicazione anche per l'altra qualifica di *Scuola del Luini*, assegnata ad un'altra tavola nella stessa Pinacoteca di Milano, esposta al n. 315, e raffigurante l'*Annunciazione*. Sfortunatamente non si hanno, per questa tavola, le notizie relative alla provenienza, da cui si sarebbe potuto forse ricavare qualche lume riguardo l'autore: soltanto sappiamo che venne, nel 1805, consegnata dalla Direzione Generale del Demanio alla R. Accademia di Belle Arti, assieme a molti altri dipinti. Incisa nel 1812 per l'opera del Gironi illustrante la Galleria di Brera, venne a quell'epoca formulata la ipotesi che ne fosse autore l'Evangelista, figlio del nostro pittore, e ciò in base ad un giudizio del Lomazzo sulle di lui caratteristiche. Ma, in difetto di lavori accertati dell'Evangelista che possano confortare la ipotesi con raffronti, e poichè le stesse parole del Lomazzo e le scarse notizie che si hanno sull' Evangelista concorrono piuttosto a delineare in questi un artista decoratore, dovremmo rassegnarci alla designazione di *Scuola del Luini*, se questa non costituisse un giudizio poco concludente. Poichè il Luini ebbe certo a fare scuola, nel senso ch'ebbe imitatori, seguaci o sfruttatori della sua maniera, ed allievi suoi potè considerare coloro che necessariamente lo coadiuvarono nella poderosa produzione, e dominati dal prestigio del suo pennello, fecero opera che si trovò assorbita ed assimilata in quella del maestro. Ma, nè allievi, nè seguaci si sarebbero trovati in grado di eseguire una composizione imbevuta delle speciali caratteristiche del periodo giovanile, ancora indeciso del maestro, quali si presentano nell'*Annunciazione* della Pinacoteca di Milano: la composizione architettonica e i particolari decorativi alquanto stentati, lo sparpagliato librarsi degli angeli nell'ambiente, i due bassorilievi a chiaroscuro, le figure principali della Vergine e dell'angelo, costituiscono altrettanti richiami ad opere del primo periodo del Luini; e per quanto l'intonazione generale del dipinto si presenti monotona, priva di quel calore che caratterizza le

Annunciazione — R. Pinacoteca di Milano.
a. = 2.65 *b.* =1.65.

Fot. Anderson.

opere del nostro pittore, non può questa intonazione, che pure risponde all'ambiente chiuso e raccolto della scena, indurci ad eliminare senz'altro la ipotesi che si tratti di un'opera giovanile del Luini. Basti per ora di aver formulata la ipotesi richiamando l'attenzione su questa tavola, rimasta sinora negletta, col presentarne la riproduzione, eseguita per la prima volta. Il giudizio definitivo potrà essere agevolato dal successivo esame dell'opera complessa e delle caratteristiche del pittore.

Un dipinto che si deve invece togliere al periodo giovanile del Luini, è l'affresco tuttora esistente nella Sala maggiore del Civico Palazzo di Vigevano: rappresenta la Vergine assisa in trono, col Bambino benedicente: al lati del trono stanno genuflesse le due figure di S. Ambrogio, patrono di Vigevano, e di S. Pietro, altro compatrono: lo sfondo è costituito da una pianura leggermente ondulata, cosparsa di case, e chiusa da una linea di montagne. Nel lembo inferiore del dipinto vi è una targa contenente la data MDXV. Recentemente il prof. Alessandro Colombo (*Rassegna d'arte*, agosto 1911) illustrava questo affresco unitamente a nove lunette che si trovano nella stessa Sala, ma provengono dal vicino Castello, di dove vennero staccate nel 1885, e vi ravvisava un'opera di Gaudenzio Ferrari, anzichè del Luini. La data della menzionata composizione risulterebbe confermata dalla nota che si trova nel vol. VII dei Conti tesorieri (anni 1506-1515) a fol. 385 *r*, dove in data « die 27 aprilis 1515 » si legge « Item pro scuttis octo auri sollis, datis pictori qui depinxit figuras in palacio communitatis, pro resto suæ mercedis, de anno et mense presentibus libr. triginta octo sol. XVI videlicet.... libr. XXXVIIJ s. XVI imp. » La circostanza che Gaudenzio Ferrari era a Novara nel luglio 1514 per la tavola della basilica di S. Gaudenzio, e in quella città si trovava nuovamente nel maggio 1516, concorre a confermare la tesi che a lui si riferisca il succitato pagamento: mentre l'attribuzione già fatta al Luini — che ancora poteva avere qualche parvenza di fondamento finchè si ritenne ch'egli fosse nato verso il 1470 — si trova infirmata dalla più esatta valutazione delle sue caratteristiche individuali, e dal raffronto colle opere da lui eseguite all'epoca indicata nel dipinto di Vigevano.

CAPITOLO II.

OLENDO ora proseguire nell'ordinamento cronologico del complesso di opere del Luini posteriori al 1516, dobbiamo anzitutto richiamarci alle poche date che si hanno riguardo ai lavori suoi, per cercare di distribuire negli intervalli di quegli scarsi caposaldi, le numerose opere di cui non risulta documentata in alcun modo l'epoca della esecuzione.

Dal 1516 sino al 1521, non si ha menzione alcuna di opere del Luini: è solo in quest'ultimo anno che vediamo il Luini ritornare alla chiesa di S. Maria in Brera, e questa volta per affrescarvi la bella composizione della Madonna fra Sant'Antonio e Santa Barbara: in quello stesso anno vedremo il pittore chiamato ad affrescare la *Coronazione di Spine*, nell'Oratorio di S. Corona, pure in Milano. E poichè egli lavora nel 1524 a Saronno, dove ritorna a varie riprese fra il 1527 e il 1531, ed a S. Maurizio di Milano, dove lavora anche nel 1530, e nel 1529 è a Lugano, così dobbiamo riconoscere che il periodo più laborioso, del quale rimane buona parte dell'opera, è quello fra il 1524 e il 1531, comprendente gli affreschi del santuario di Saronno, della chiesa di S. Maurizio a Milano, e della chiesa di S. Maria degli Angeli a Lugano: non meno abbondante sarebbe il lavoro rimastoci, o semplicemente ricordato, che si può riferire al periodo fra il 1521 e il 1524. Occorre quindi di riportare e di suddividere fra i due periodi 1516-1521 e 1521-1524, il rimanente complesso delle opere ad affresco del Luini, di data incerta, delle quali si abbia ricordo, o rimangano reliquie, asse-

gnandole al primo, anzichè al secondo di quei due periodi, in base al caposaldo che per il giudizio ci è offerto dall'affresco di S. Maria in Brera, del 1521, nel quale la geniale personalità del Luini si presenta nel completo sviluppo e nel mirabile suo equilibrio: affresco che il Luini volle, per la prima volta forse, contraddistinguere colla data e il nome, quasi ad attestare l'intimo compiacimento per l'opera sua.

È sempre in Milano che dobbiamo particolarmente ricercare, per il primo di quei periodi, le traccie dell'attività del Luini: sono le chiese di S. Maria della Pace, S. Marta, S. Maria della Scala, il monastero delle Vetere, l'Ospizio dei Certosini alla Chiusa, che il pennello del Luini avrebbe decorato fra il 1516 e il 1521. Purtroppo, si tratta di edifici religiosi che sul finire del settecento vennero sottratti al culto, per essere trasformati, o interamente demoliti; e le reliquie pittoriche che alla bufera devastatrice poterono sfuggire, trovarono nel secolo XIX, a varie riprese, la ospitalità nella Pinacoteca di Brera, assieme a qualche reliquia di decorazioni pittoriche, sacre e profane, eseguite dal Luini per commissione di cittadini milanesi. Ma prima di esaminare i resti di queste decorazioni, ricorderemo altri lavori del Luini in Milano, menzionati da cronisti e scrittori d'arte dei secoli scorsi, dei quali non rimane ormai alcuna traccia.

Il Lomazzo riferisce come sulla porta dell'Ospizio della Carità, il Luini avesse raffigurata la Carità, e in basso, poveri, storpi, infermi ecc. Il Latuada menziona a sua volta gli affreschi, attribuendone una parte al pittore Bevilacqua, e precisa la ubicazione dell'ospizio: « proseguendo per la contrada di Santa Margherita, e volgendo a mano sinistra, si entra in un vicolo, ove si vedono dipinte sopra le esteriori pareti varie figure, le quali, coll'atteggiamento di distribuire vari generi di elemosine, dinotano chiaramente essere questo il Luogo Pio chiamato *della Carità*. Furono fatte tali pitture a fresco da Ambrogio Bevilacqua nell'anno 1486, espresso in effigie sopra una colonna della delineata architettura [1]. Sopra la porta maggiore dello stesso Pio

[1] Forse il Latuada (*Descr. di Milano*) intendeva dire che il pittore aveva lasciato la sua testimonianza, mettendo il suo nome sul motivo architettonico.

Luogo, che riguarda verso la piazza di S. Damiano, fu rappresentata in grande, da Bernardino Luini, la Virtù della Carità, con altre figure, le quali però, come pure le antecedentemente descritte, per essere esposte alle intemperie dei tempi, hanno di molto patito, ed in alcune parti sono con la calce cadute ». A pochi passi da quella piazza di S. Damiano, che corrisponde a quella che oggi fronteggia il Teatro dei Filodrammatici, insediato nel vano della soppressa chiesa dei SS. Cosma e Damiano,

L'Annunciazione (a chiaroscuro). — Pinacoteca di Brera.

Fot. Anderson.

vedevasi un altro lavoro del Luini, che lo stesso Latuada ricorda descrivendo la chiesa di S. Maria della Scala, sull'area della quale venne eretto il teatro omonimo: poichè parlando della canonica attigua a questa chiesa, dice: « ha al di fuori una piccola Piazza, cinta di muro, che serve ancora da cimiterio: e sopra la parete esteriore della Porta, che direttamente riguarda la strada, di rimpetto alla descritta Porta della Chiesa, avvisa il Torre vi fosse stata dipinta a chiaroscuro l'Assunzione di nostro Signore

da Bernardino Luini, pittura che al presente è quasi del tutto svanita » [1].

Altre opere del Luini sono menzionate dal Latuada e vari scrittori, delle quali ci sembra però meno attendibile l'attribuzione: così, parlando della chiesa di S. Antonio Abate, quello scrittore riferisce come si tenesse « in grande venerazione la stanza in cui albergava S. Andrea d' Avellino, che diede cominciamento a questo collegio dei Teatini, preceduta da tre altre, dipinte da Bernardino Luini e da' di lui figlioli, una colla storia della creazione del mondo, l'altra con vari celebri fatti del Vecchio Testamento »: ma la circostanza che i Padri Teatini presero possesso della chiesa solo nel 1576, e la stessa asserita collaborazione del Luini coi figli, la quale non ha fondamento, ci portano a ritenere di essere di fronte ad una inesatta menzione di Bernardino Luini. Nella stessa chiesa di S. Antonio Abate, era però ricordata una sua tavola, raffigurante Santa Caterina [2].

L'Angelo e Tobiolo (a chiaroscuro).
Pinacoteca di Brera.

Fot. Anderson.

Il Torre e il Latuada, parlando della chiesetta di S. Donnino

---

(1) Il Torre attribuisce il dipinto a Bernardino Lanino: ma deve trattarsi di uno di quegli scambi di nome, fra Luino e Lanino, di cui dovremo constatare vari altri esempi. Riguardo al deperimento del dipinto, il Torre è più esplicito, dicendo che sulla « pittura molto bella un nubiloso cielo suole rovesciare danneggianti pioggie, per non esservi grondaje a ripararle ».

(2) In un elenco di quadri che la pittrice Fede Galizia lasciò ai padri Teatini con testamento 21 giugno 1630, figura « *una Santa Caterina, di mano del Luino* » (Arch. di Stato — S. Antonio: Convento, Busta n.⁰ 122).

alla Mazza, della quale non rimane ricordo materiale, all'infuori della servitù del transito ancora esistente fra la via dei Bigli e la via Monte Napoleone, e che una volta fiancheggiava la chiesa, ricordano altri lavori del Luini, ora distrutti. Dice il Latuada: « questa antica chiesa era formata con antica architettura a soffitto in legno, avendo dipinti a fresco nelle pareti, per mano di Bernardino Luini, due immagini della Beata Vergine »: e più innanzi: « in questo transito si ritrova una Cappelletta con l'immagine di Maria Santissima, che si crede essere una di quelle enunziate dal Torre, dipinte da Bernardino Luini » (1). Più tardi il Bossi nella sua *Guida di Milano* menziona ancora la cappelletta coll'effigie della Vergine dipinta dal Luini, ma aggiunge: « ora quasi smarrita ».

Pinacoteca di Brera — n.° 57.

Fot. Anderson.

La vecchia Basilica di S. Eustorgio, dove il Pisanello aveva lasciato traccia del suo passaggio a Milano, e dove il Foppa ed altri pittori, fra cui il Bergognone, avevano decorato la cappella di S. Pietro Martire, non poteva andare priva di qualche saggio del pennello del Luini. Tre suoi lavori sono appunto menzionati nelle vecchie descrizioni della chiesa, due dei quali si dovevano ritenere irrimediabilmente perduti, mentre del terzo è tuttora possi-

(1) Il Torre specificava meglio la composizione del Luini, dicendo che rappresentava « la Beata Vergine e un S. Martino ». Essendo questo santo fra quelli che furono preferiti dal pittore, tale accenno del Torre conforta l'attribuzione fatta al Luini, di quest'opera perduta.

bile di constatare la erronea attribuzione al Luini. Si riteneva infatti che questi avesse dipinto la scena dell'*Adorazione*, sulla parete sovrastante le due arcate della cappella dei Magi. L'Allegranza, parlando di un antico crocifisso, dipinto su tavola a forma di croce — che al suo tempo esisteva nel braccio di destra della basilica, ed oggi sta sull'altare della quarta cappella, nella navata minore di destra — dice: « Dietro a questo crocifisso havvi a fresco l'Adorazione dei Re Magi con moltissime figure, e questa che fu dipinta da Bernardino Luini, circondata da un doppio arabesco, comprende tutto lo spazio che v'è sopra gli archi delle due cappelle sino alla vôlta ». L'attribuzione al Luini si trovava già nel Latuada, espressa però in modo da lasciar pensare a dipinti quasi scomparsi: « le pitture a fresco che rappresentavano l'Adorazione dei Tre Re, furono opera del nostro celebre Bernardino Luini ». Già il Mongeri, accennando a questo dipinto, avvertiva che « ebbe fama di opera uscita da Bernardino Luini, ma l'osservazione non lo conferma: ci sembra di andar meno lontani dal vero, concedendola al Suardi Bramantino, nel momento in cui erasi acconciato col Luini per aiutarne i lavori (1). È opera a fresco, e in condizioni di deperimento ». Nel fatto, il dipinto esiste ancora in uno stato di conservazione più che discreto, ed esaminato attentamente induce a ravvisarvi un'opera anteriore al Luini ed allo stesso Bramantino, la quale si ricollega piuttosto col ciclo dei dipinti nella cappella di S. Pietro Martire (2).

Eliminato così il Luini per una delle tre opere attribuitegli, passiamo all'altro lavoro ch'egli avrebbe eseguito ad affresco, nella cappella di S. Martino, già esistente presso la fronte della Basilica, in corrispondenza del pulpito esterno.

---

(1) La tesi di una collaborazione del Bramantino col Luini, più volte ripetuta dagli scrittori d'arte, non è basata sopra alcun dato di fatto. I due pittori possono essersi trovati a lavorare nel medesimo ambiente, come pare si possa affermare per il Monastero delle Vetere; ma non risulta quella comunanza in un medesimo lavoro, che si abbia a definire quale collaborazione.

(2) Le riproduzioni fotografiche che di recente ebbi a fare, coll'opera del signor G. Bassani, consentono di dissipare definitivamente l'attribuzione al Luini, mentre mettono in rilievo l'interesse e il pregio dell'affresco.

Nella sua Descrizione della Basilica di S. Eustorgio, l'Allegranza ricorda come « si cominciò nel 1655 quella fabrica che si vede d'ingresso al monastero, mutata di sito la porta, e distrutta poi, presso al pulpito (che era esterno alla chiesa), una cappella detta di S. Martino, eretta già per celebrarvi nei tempi di peste »; e in una nota allegata a questo passo, aggiunge: « esiste ancora dietro il muro, nella parete destra della scala, la pittura del Santo (Martino) a cavallo, che divide colla spada la sua clamide al mendico, e alla destra S. Rocco col suo bordone, ed a sinistra S. Sebastiano in abito militare, colla spada in una mano, e nell'altra una freccia. Questa è un'opera di Bernardino Luini, fatta per quanto appare, alla peste del 1524 » [1]. Sebbene il Luini abbia ripetutamente raffigurato S. Sebastiano nudo, trafitto dalle freccie, anzichè in abbigliamento militare e collo strumento del martirio nella sinistra, la descrizione dell'Allegranza ci fa pensare si tratti veramente di un'opera del Luini: il quale, oltre alla raffigurazione di S. Rocco e di S. Sebastiano, che gli erano abituali, ebbe varie volte a rappresentare S. Martino. Nella speranza di rintracciare questo lavoro, che nella seconda metà del settecento si vedeva ancora sopra uno dei muri attigui alla fronte della Basilica, ebbi a ricorrere all'opera della Soprintendenza dei monumenti di Lombardia, per eseguire varie indagini, scrostando accuratamente quelle pareti. La circostanza che in quell'angolo del chiostro più non esiste la scala menzionata dall'Allegranza, e che il corrispondente risvolto del porticato recingente il chiostro venne alterato per sistemarvi un accesso per carri, già mettevano sull'avviso come in quella parte dell'edificio fossero intervenute, in tempo posteriore all'Allegranza, varie modificazioni, nel corso delle quali dovette andar distrutto il dipinto del Luini: il che giustifica il risultato negativo delle succitate indagini.

Rimaneva da considerare il terzo lavoro, che il nostro pittore avrebbe eseguito alla Basilica S. Eustorgio.

---

[1] La peste flagellava a quell'epoca periodicamente, con maggiore o minore intensità: ma è rimasto celebre, per la veemenza del morbo, l'anno 1524. Il Bugati scriveva: « Dette poi nel resto la sciagura della peste dell'anno 1524 (l'anno ch'io nacqui) e la fame poco dopo, per la qual peste morsero da 17 giovani del Convento (di S. Eustorgio), essendo morti nella città, con gli huomini del contorno suo, più di centomila persone ».

Il Latuada, dopo di avere descritta la cappella nella quale, al tempo suo, si conservava il corpo di S. Pietro Martire, nella navata minore di sinistra, continua: « si accomodò poi l'organo con la pittura al di fuori del Martirio di S. Pietro Martire di Cristoforo Bossi, non volgare pittore, e al di dentro delle ante essendovi già dipinto l'Immolazione di Isacco e la Conversione di S. Paolo, per mano di Bernardino Luini » (1). La mancanza di successivi accenni a questo lavoro del Luini, nelle guide e descrizioni di Milano posteriori al Latuada, portava a concludere che l'attribuzione fosse stata riconosciuta erronea, oppure che il lavoro fosse andato perduto: e quest'ultima ipotesi offriva le maggiori probabilità, trattandosi di quelle chiusure a difesa delle canne d'organo, le quali per il facile deperimento e per l'ingombro che creavano, vennero gradatamente soppresse negli organi delle chiese, e sostituite con semplici tende.

D'altra parte, a rafforzare il dubbio che si trattasse di opera del Luini, interveniva un'altra testimonianza: poichè, parlando della cappella di S. Onorato — la sesta della navata minore di sinistra, dove si trovava l'organo menzionato — l'Allegranza ricorda, in base a notizie desunte dal Bugati, come nel secolo XVI, al piccolo organo guasto, donato dalla famiglia Torelli, fosse stato sostituito uno nuovo « lavoro del famoso Giov. Giacomo Antignati, bresciano « e cittadino milanese: e così prosegue il Bugati la bellezza delle « sue pitture, mentre in due gran telari che il difendono dalla pol- « vere, si vede al di fuori l'uccisione di S. Pietro, dipinta ad olio « da Cristoforo Bossi, che vi lasciò il suo nome coll'anno 1538, e « di dentro il Sagrificio di Isacco, e la Conversione di S. Paolo « coloriti già — dice il Bugati — sedici anni prima dal Braman- « tino, ad istanza dei sigg. nob. Taeggi ».

Modificata nel 1868 anche la ubicazione dell'organo, il quale venne collocato sopra una specie di pronao interno, corrispondente alla porta maggiore della Basilica, era ormai da considerare sva-

---

(1) Il Torre invece, accennando alle « pitture interne delle Reggi dell'organo colorite dal delicato Bernardino Lovini » dichiarava di non conoscere l'autore delle pitture esterne: « tacesi il loro pittore per non haver notizia del nome ».

nita qualsiasi speranza di maggiore lume su quei dipinti, attribuiti dagli uni al Bramantino, dagli altri al Luini.

In mancanza di meglio, mi consideravo abbastanza fortunato di avere risolta quell'incertezza in favore del Luini, col risalire alla fonte delle notizie date dall'Allegranza, riscontrando gli errori e le varianti di questo scrittore. Infatti nella *Historia del Convento di S. Eustorgio sino all'anno 1578, di Fra Gasparo Bugato*, manoscritto conservato presso la Biblioteca Ambrosiana, il passo relativo all'organo è il seguente, all'anno 1540:

« S'accomodò fra poco l'organo, e si fece assai più comodo di quello già era, con la pittura del martirio di S. Pietro Martire di Cristoforo Bossi, non volgar pittore, al di fuori: ma non si fece già più buono, essendo forse il migliore di Milano, già sedici anni innanzi fatto da Gio. Giacobo Antignati Bresciano, ma annidato a Milano et fatto cittadino milanese, mastro d'organi de' suoi tempi raro (perchè quel che v'era fatto da Si. Torelli era picino molto, et tutto guasto) all'hora che M. Bernardino Luino, nobile Pittore di quella età a Milano, ad istanza de Taveggi, della città nobili, dipinse l'immolazione d'Isacco e la conversione di S. Paolo: et tali organici benefici furon fatti l'anno quaranta ».

Da questo passo risulta chiaramente come l'organo dell'Antignati in S. Eustorgio fosse stato eseguito sedici anni innanzi il 1540, vale a dire nel 1524, e non nel 1540 come, parlando della famiglia Antegnati organisti, il Morbio asserì, fidandosi alla inesatta trascrizione dell'Allegranza: il Gio. Giacomo Antignati, che, giovanissimo ancora, era da Brescia venuto a Milano, ebbe ad eseguire più tardi gli organi nella chiesa del Monastero Maggiore e nella Cattedrale: nel 1538 l'organo di S. Eustorgio era stato accomodato, senza che per questo fosse « più buono » — come osserva il Bugati — e in tale occasione, sul lato esterno delle ante che il Luini aveva nel 1524 dipinte per incarico della famiglia Taveggia, l'altro pittore Cristoforo Bossi dipinse il Martirio di S. Pietro Martire. Tutto ciò dinota una conoscenza minuta di quelle vicende, quale non poteva mancare al Bugati, che nato appunto nel 1524 [1] ed entrato giovane ancora nel monastero di S. Eu-

---

[1] Il Bugati dice appunto, nel suo *mss.* all'Ambrosiana, di esser nato nel 1524: vedasi la nota a pag. 71.

storgio, ebbe a raccogliere l'ancor fresca memoria di quelle varie opere.

Ma fortuna maggiore, e veramente insperata, mi doveva toccare: quella di rintracciare e di potere identificare le due grandi tele, che già servirono per l'organo di S. Eustorgio, nella penombra del coro della chiesa dedicata a S. Maria Nascente in Paderno Milanese, ravvisandovi un'opera non dubbia del Luini, che più innanzi illustreremo, seguendo l' ordine cronologico dei lavori del nostro pittore.

S. Orsola.
Museo Municipale - Castello Sforzesco - Milano.
Fot. G. Bassani.

Volendo esaurire la menzione delle opere che, fra quelle disseminate dal Luini in Milano, sono soltanto ricordate nelle vecchie descrizioni, non essendovi delle medesime altra traccia, rimane da indicare come, nella chiesa di S. Maria Fulcorina, demolita nel 1809, si trovasse, secondo il Latuada, una tavola raffigurante *La natività* (1); e come altri dipinti si trovassero nelle chiese di S. Simone, di S. Pietro alla Vigna, di S. Maria dei Servi, pure demolite. Il Torre menziona altresì una tavola del Luini su di un altare di sinistra nella chiesa di S. Maria della Porta,

---

(1) Potrebbe questa essere stata la tavola ora conservata all'Accademia Carrara in Bergamo, oppure quella della Raccolta Butler in Londra, o del Kaiser Friedrich Museum di Berlino.

e un dipinto, difeso da vetro, nella navata minore di destra di S. Pietro in Gessate. Ricorda pure come nella Sala Capitolare della Ven. Fabbrica del Duomo, vi fossero dipinti, di mano del Luini, i quattro Evangelisti e i quattro Dottori, a chiaroscuro,

Museo municipale — Castello Sforzesco - Milano.

Fot. G. Bassani.

una Madonnina col bambino, e sovra la porta, S. Ambrogio. Ma anche di questi lavori non rimane traccia [1].

Ed ora veniamo alle opere che sono da ascrivere al periodo fra il 1516 e il 1521, le quali non andarono interamente perdute, trovando ospitalità nella R. Pinacoteca di Brera.

[1] I dipinti della Sala *Residentia dominorum deputatorum* della Fabbrica del Duomo di Milano risulterebbero invece, da documenti della Fabbrica, del pittore Nicolò d'Appiano, che nel 1511 dipinse le ante dell'organo nella Cattedrale, e nel 1533 eseguì dei disegni per gli arazzi della medesima. Le due tavole della Pinacoteca di Brera, attribuite a questo pittore e provenienti dalla Chiesa di S. Maria della Pace, confermerebbero una certa affinità dell'Appiano colla maniera del Luini, tale da giustificare l'attribuzione del Torre.

Dal Monastero delle Vetere (?) - Milano.

Fot. Anderson.

La Pinacoteca di Brera conserva vari frammenti di affreschi provenienti dal monastero di S. Maria delle Vetere, o S. Maria della Purificazione, fuori dell'antica Porta Romana, sul corso di

Cittadella: a quel monastero era annessa una chiesa ad una sola navata, che il Latuada dice « ristorata da gran tempo a spese di

Dal Monastero delle Vetere, in Milano — ora nella Pinacoteca di Brera.

Fot. Anderson.

Lodovico il Moro » e di cui ricorda i dipinti, senza accennare al Luini: circostanza che ci porta a ritenere fossero gli affreschi del nostro pittore nell' interno del chiostro : infatti, la chiesa venne

chiusa nel 1806, ai 26 di agosto, mentre il monastero venne soppresso solo nel 1811, data che meglio corrisponde al trasporto di quei frammenti nella Pinacoteca, avvenuto nel 1814. Alcuni dei dipinti vennero giudicati come lavoro di allievi: ma, senza escludere che il nostro pittore, di fronte all'incalzare delle richieste dell'opera sua, siasi trovato a ricorrere sempre più ad aiuti nei còmpiti più materiali, dobbiamo in quei frammenti ravvisare il suo pennello, pur facendo la debita parte al deperimento, che in alcuni è molto grave, e pur riconoscendo nell'opera sua qualche persistente debolezza, che non sia da attribuire a quei guasti od a ritocchi: i due angeli in piedi, col turibolo e il vaso dell'incenso, preannunciano i due che, qualche anno dopo, il Luini dipingerà a Saronno con rinnovata grazia: così, nei due angioletti genuflessi vediamo un saggio, non privo di qualche indecisione, della serie di putti che il Luini disseminerà nel Monastero Maggiore. Fra quegli undici frammenti, due ci interessano in particolar modo: quello di *Elia destato dall'angelo*, è il primo saggio di libera composizione che il Luini ci presenta, interpretando e svolgendo un episodio sciolto da qualsiasi legame tradizionale o convenzionale, solo mirando a raggiungere la semplicità e naturalezza della scena: già il colore assume la intensità e compone quegli accordi che diventeranno famigliari al nostro pittore,

Dal Monastero delle Vetere, in Milano
ora nella Pinacoteca di Brera.

Fot. Brogi.

pur non raggiungendo ancora la completa armonia: anche il disegno tende ad una larghezza di esecuzione, cui non si accompagna ancora quella sicurezza, che l'artista non tarderà a spiegare: pure il frammento è interessante, tanto più se contrapposto all'altro della *Risurrezione di Cristo*, col vessillo nella sinistra e la destra benedicente, fra un coro di angeli, nel quale il Luini, obbligato a svolgere un tema ancora vincolato a tradizionali particolari, conserva qualche rigidezza di disegno, quasi non osasse sottrarsi definitivamente all'influsso dei vecchi maestri lombardi.

Dal Monastero delle Vetere, in Milano ora nella Pinacoteca di Brera.

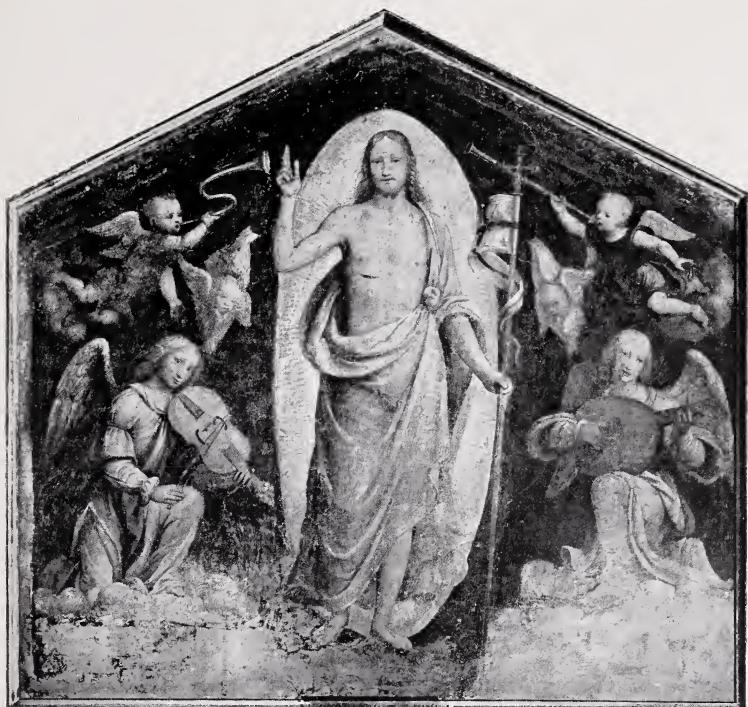
Fot. Montabone.

Si potrebbe pensare che al Monastero delle Vetere, il Luini abbia potuto lavorare ad intervalli di tempo; e infatti nella sua laboriosa permanenza in Milano, durata parecchi anni, egli potrebbe aver fatto ritorno alle Vetere a qualche anno di distanza dall'esecuzione dell' affresco della Risurrezione, per dipingervi le altre composizioni, di cui l'episodio di Elia costituisce un saggio interessante: ma non ci ripugna nemmeno la ipotesi che questi due lavori siano dello stesso periodo di tempo; e basta infatti osservare la stretta anologia fra la testa dell'angelo che sveglia Elia, e quelle degli angeli della *Risurrezione*. Ormai dobbiamo abituarci a riconoscere nel nostro pittore un'altra caratteristica, vale a dire un eclettismo per cui la tecnica stessa, riluttante a formarsi una speciale maniera, si adatta alla diversità dei

soggetti e delle condizioni materiali del lavoro; già constatiamo nel Luini una istintiva ribellione a tutto quanto negli altri artisti tende a costringere il complesso delle manifestazioni nelle linee di una evoluzione, ridotta ad un convenzionale succedersi di maniere, rigidamente disciplinate in periodi di tempo. Artista di una straordinaria sensibilità, egli non solo assimila i processi e le tecni-

Dal Monastero delle Vetere, in Milano - ora nella Pinacoteca di Brera.

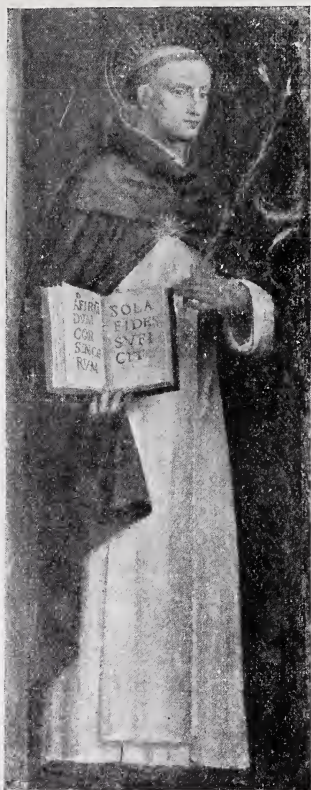
Fot. Anderson.

che più svariate, ma ne fonde e compone i più svariati risultati: ed a tutte le gradazioni di una tavolozza, che va dalla tranquilla composizione monocromatica, allo sfoggio di una robusta intensità di colore, accompagna l'arrendevolezza di un disegno, ora largo e di una grandiosa semplicità, ora accarezzato e preciso, come caso per caso il tema gli suggerisce. Ed è per queste considerazioni che, dinanzi all'affresco *La Madonna in trono col bambino e S. Caterina da Siena*, trasportato alla Pinacoteca di Brera nel 1814, assieme agli altri frammenti delle Vetere, rite-

Dal Monastero delle Vetere, in Milano — ora nella Pinacoteca di Brera.
Fot. Anderson.

nuto dapprima come opera di « Scuola Leonardesca » più tardi attribuito al Bramantino, proviamo l'impressione di un lavoro più adatto ad entrare nel ciclo delle opere del Luini: questi, trattandosi di un dipinto votivo ordinato dall'abbadessa Cusani [1] avrebbe

[1] Nel gradino inferiore si leggono le traccie di questa iscrizione:
VENDA MATHER CVSANIA PIISSIMA CONSORS
HOC INSIGNE CATERINAE A . . . . VS . . . . . . OT . . . .
. . ISTIS . . CARE POSSET . . . SEPVLTVRÆ DILIGĒS POSVIT

Nei cataloghi della Pinacoteca venne sempre ravvisata come semplice monaca, od anche come l'abbadessa Cusani, la figura genuflessa accanto alla Vergine,

colto l'occasione per mettere in prova quella valentia, e quello zelo, che potevano essergli propizi per altre commissioni. La stessa attribuzione di « Scuola Leonardesca » che nella prima metà

S. Tomaso d'Aquino.

S. Antonino.

Dal Monastero delle Vetere, in Milano — ora nella Pinacoteca di Brera.

Fot. Anderson.

mentre non è dubbio, quand'anche la iscrizione non bastasse a provarlo, che quella figura giovanile in abito domenicano, col serto di rose, è la S. Caterina da Siena: dall'iscrizione si può appunto comprendere ancora che la Cusani ebbe a porre, sulla cella sepolcrale del convento, l'immagine di S. Caterina.

del secolo XIX si volle assegnare al dipinto, concorre a tale tesi, quando si ricordi come a quel tempo, più di quanto oggi avvenga, era comune la opinione e categorica la tradizione che il Luini fosse allievo di Leonardo, poichè, data la diffusa credenza che il Luini fosse nato verso il 1470, risultava spontaneo l' ammettere ch' egli avesse lavorato sotto lo sguardo di Leonardo, come un allievo di questi, assieme a Beltraffio, Marco da Oggiono, Cesare da Sesto ed altri. Ma una più esatta valutazione dell'opera del Luini ha portato a separare sempre più l'opera sua da quella dei succitati pittori che di Leonardo furono allievi nel senso più materiale della parola: separazione destinata a ricevere nuova conferma dalla circostanza, ormai accertata, che il Luini muoveva i primi ed ancora incerti passi nella pittura, quando già da più di un decennio si era in Milano bruscamente interrotto il periodo più intenso della vita di Leonardo, e della influenza diretta di questi

Dal Monastero delle Vetere, in Milano.
Pinacoteca di Brera.

Fot. Anderson.

Dal Monastero delle Vetere, in Milano - ora nella Pinacoteca di Brera.

Fot. Anderson.

Maria Vergine col Bambino e S. Caterina da Siena.
Pinacoteca di Brera.

Fot. Brogi.

sulla scuola lombarda. Con ciò non si esclude che il Luini, non colla fredda devozione dell'allievo, bensì con tutto l'entusiasmo dell'ammiratore di Leonardo, abbia studiata e sviscerata l'opera di questi, non già per esserne il facile imitatore, ma per ritrarne l'ammaestramento atto a fecondare quelle attitudini ch'egli sen-

S. Orsola.

Monastero delle Vetere - ora Pinacoteca di Brera.

Fot. Anderson.

tiva latenti, e che il fascino di Leonardo certamente aiutò ad affermarsi. Se nel volto della Madonna delle Vetere si può, a primo aspetto, intravvedere una reminiscenza leonardesca, basterà l'esame più minuto del disegno e della stessa tecnica, ed i raffronti con altre opere del Luini, per riconoscervi più stretti legami coll'arte di questi.

Un altro lavoro del Luini, che si può ragionevolmente fissare al periodo fra il 1516 e il 1521, è quello eseguito nell'Ospizio che i Certosini di Pavia tenevano in Milano, presso S. Michele alla Chiusa. Scrive il Paraino nei suoi appunti (1): « Siegue presso la sud.a Clausura (le monache di S. Caterina alla Chiusa) l'Ospizio dei P. P. Certosini di Pavia, quando se ne vengono a Milano per dimorarvi in occasione d'affari: ivi però di continuo risiede il loro Padre Procuratore, e da esso si fanno varie elemosine ai poveri tutti gli giorni dell' anno. Tal casa è di grandezza considerabile con ogni comodità, ornata di pitture squisite, con il suo bellissimo oratorio e vago giardino ». Di questo edificio, scomparso come molti altri decorati dal pennello del Luini, ci è rimasta una *Madonna col bambino e S. Giovanni*, dal nostro pittore affrescata, forse nell'oratorio, fors'anco nel « vago giardino ». La Vergine accoglie in grembo il bambino, proteso ad accarezzare l'agnello, che il piccolo S. Giovanni tiene per la testa: nel fondo a paesaggio si veggono due certosini, e un cascinale con pastori e pecore, mentre sul davanti del quadro vi è un fagiano. Il pittore ha rievocato l'ambiente campestre del vasto podere che si stendeva intorno alla Certosa di Pavia: poichè la commissione di quel dipinto all'Ospi-

Dal Monastero delle Vetere - Milano.
Pinacoteca di Brera.
Fot. Anderson.

(1) Il Paraino (*mss.* alla Trivulziana) accennerebbe indirettamente a quest'altra opera del Luini, che non venne menzionata dal Torre, nè dal Latuada, parlando dell' Ospizio.

zio dovette essere conseguenza diretta dei lavori già descritti, eseguiti dal Luini nel vestibolo, e in una delle celle del Monastero. Il Caffi, nei suoi appunti *mss*, nota come « altri affreschi del Luini

Affresco nell'Ospizio dei Certosini, in Milano: ora nella Pinacoteca di Brera.

Fot. Anderson.

in altre stanze dell' Ospizio furono rovinati nei riattamenti »: ma non sappiamo s'egli abbia semplicemente amplificato l'asserto del Paraino, o siasi fondato sopra dati di fatto, che non conosciamo.

Di un altro ragguardevole lavoro del Luini si conservano le reliquie alla R. Pinacoteca di Milano: quattro grandi figure di santi a chiaroscuro, una mezza figura del Redentore, due teste maschili di profilo, vi sono esposte come provenienti dalla soppressa ed ormai completamente distrutta chiesa di S. Marta, in Milano; la quale era annessa ad un ritiro di pie donne, fondato nel 1345 e che nel 1405 aveva assunto la regola di S. Agostino. Era questo monastero di agostiniane venuto in particolare fama sul finire del secolo XV: e come ricorda il Latuada, lo stesso Lodovico il Moro, assieme a Beatrice « più volte vi si trasferiva per godere di quella religiosa conferenza, ed in particolare per abboccarsi con la venerabile serva di Dio, Veronica Negroni da Binasco, laica, che fioriva in quei tempi con fama di virtuose azioni e santissimi esempi ». In questa circostanza dobbiamo ravvisare la spinta ad assegnare maggior decoro al monastero, sostituendo al primitivo oratorio di S. Marta una nuova chiesa, come risulta dalla concessione fatta nel 1502, in nome di Luigi XII, di rettificare l'andamento della strada che, dalla vicina chiesa di S. Orsola, conduceva al crocicchio detto Carrobio. Di tale concessione, conservata all'Archivio di Stato di Milano, nelle carte riguardanti il soppresso convento di S. Marta, merita di essere riportato il seguente passo narrativo: « Devote et venerabilles Dne Abbatessa et moniales Sancte Marte M.li exposuerunt construere velle ecclesiam in quadam domo ipsarum dominarum, sita in angulo contrate qua itur a contrata de pago nuncupata, versus Carrubium portæ Ticinensis M.li et quum paries ipsius domi quo itur versus ecclesiam Sancte Ursule sit inequalis, ut ecclesia predicta construenda pulcrior ac illustrior redditur, bene esset ipsum recta linea fabricare saltim tantum quantum se extendit longitudo ecclesiæ, qua erit incipiendo ab angulo predicto, eundo versus dictam ecclesiam S. Ursule, br. 50 $^{1}/_{4}$ ». Tale domanda venne accolta in data 12 maggio 1502, per cui si deve ritenere siasi proceduto senz'altro a demolire il vecchio stabile. Risulta altresì da un altro documento di quell'Archivio, come nel 1503 una parte della attigua casa della famiglia Castani venisse acquistata ed incorporata al monastero, il che mirava probabilmente a meglio inquadrare l'area destinata alla erigenda chiesa, dedicata a Santa

Dalla chiesa di S. Marta, in Milano — ora nella Pinacoteca di Brera.
(a chiaroscuro).

Fot. Anderson.

Dalla chiesa di S. Marta, in Milano — ora nella Pinacoteca di Brera.
(a chiaroscuro).

Fot. Anderson.

Dalla chiesa di S. Marta, in Milano — ora nella Pinacoteca di Brera.
(a chiaroscuro).

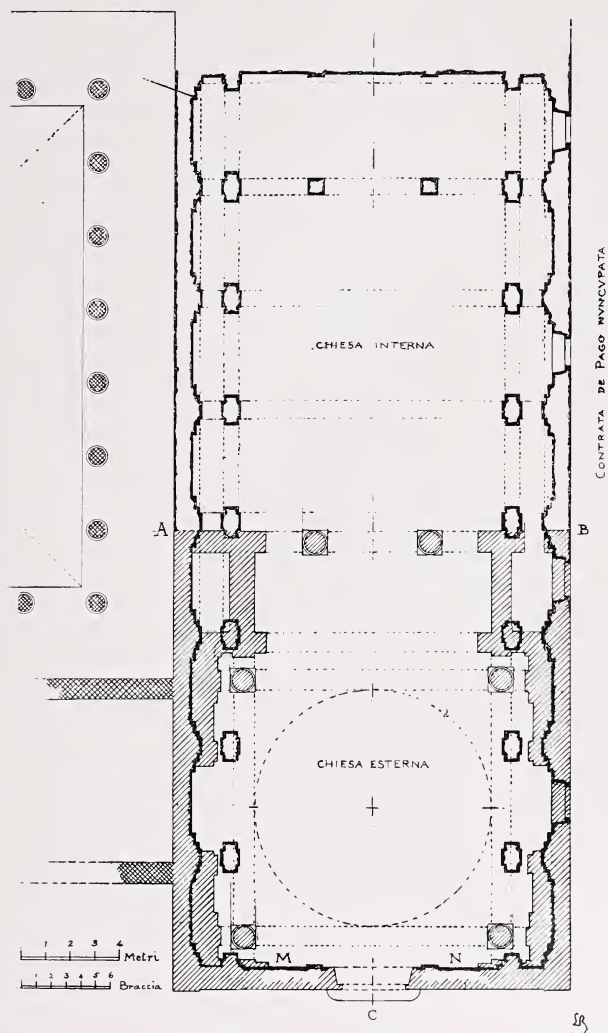
Fot. Anderson.

Dalla chiesa di S. Marta, in Milano — ora nella Pinacoteca di Brera.
(a chiaroscuro).

Fot. Anderson.

Marta. La circostanza che questa venne rifabbricata nel secolo successivo dall'architetto Fr. Richino, lasciava ben poca speranza di potere ricostituire ancora l'organismo originario, che il Luini contribuì a decorare: il quale, trattandosi di chiesa annessa ad un monastero, doveva comportare due parti distinte, una riservata alle monache, e l'altra accessibile al pubblico. Per fortuna, fu soltanto quest'ultima parte che il Richino ebbe a ricostrurre, mentre l'altra venne riformata nello stile barocco, senza che ne venisse alterata la originaria struttura: così, quando nel 1799 si soppresse il monastero di S. Marta, e nel 1806 si ebbe a chiudere anche la chiesa esterna, all'intento di sostituire al vecchio stabile del monastero un fabbricato ad uso di scuole, la più recente costruzione del Richino venne demolita, sia per la sua inadattabilità a diverso uso, sia perchè si voleva ampliare la piccola piazza nella quale la chiesa si protendeva; mentre la parte più antica della chiesa, avendo potuto essere conglobata nel nuovo edificio, ed adattata a scuola e laboratorio di chimica, si trovò rispettata fino all'anno 1875: ed è appunto come allievo del corso di chimica, qualche anno prima di tale epoca, che mi è dato di ricordare gli ultimi avanzi di quella chiesa di S. Marta, che nel secolo XVI doveva costituire un ambiente d'arte non meno interessante della chiesa di S. Maurizio, della quale parleremo più innanzi. Nella planimetria alla pagina seguente, è indicata la disposizione della chiesa originaria secondo il perimetro in nero: con semplice tratteggio la ricostruzione del Richino: e con tratti incrociati la parte corrispondente alla rifabbrica ad uso scolastico, eseguita dopo il 1806 su disegno del conte Luca Della Somaglia. È al disegno di questi che nel 1875 si volle coordinata anche l'ultimo avanzo della vecchia chiesa, della quale non rimase alcuna traccia materiale.

Identica alla chiesa di S. Maurizio per la tipica disposizione di un'ampia navata fiancheggiata da cappelle, la identità si completa nella eguaglianza delle misure per le larghezze della navata, delle cappelle, e dei pilastri. L'unica differenza è che la chiesa di S. Marta era di minore lunghezza complessiva, essendo costituita da otto campate, anzichè da dieci, quali vediamo tuttora nella chiesa di S. Maurizio, in Milano.

I dipinti eseguiti dal Luini nella chiesa di S. Marta devono

Chiesa di S. Marta in Milano (demolita).

riferirsi al periodo anteriore al 1521, per le considerazioni seguenti; la costruzione della chiesa non dovette essere avviata sùbito dopo la surriferita concessione del 1502, giacchè il disegno in base al quale venne chiesto il rettifilo della via che fiancheggiava il monastero, dovette essere modificato, e lo sviluppo del fianco risultò all'atto pratico di braccia 62, invece delle 50 e $^{1}/_{4}$ indicate nell'istanza fatta dalle monache: si aggiunga che nel giugno 1507 Luigi XII ebbe a fare una nuova concessione alle monache agostiniane, poichè alla loro domanda di sopprimere « quamdam viam earum monasteria intersecante » rispondeva: « concedimus et donamus liberam facultatem viam ipsam claudendi et in usum suum privatum convertendi ».

Sebbene tutto ciò lasci supporre che nel 1507 si fosse ancora nella fase di studio e preparazione per la riforma del monastero e chiesa, dobbiamo ammettere che nell'anno 1516 la struttura della chiesa fosse compiuta [1] e solo dovesse mancare il complemento della decorazione pittorica, come risulta dalle vicende relative alla tumulazione di Gastone di Foix, nella chiesa di Santa Marta. È noto infatti come il corpo del giovane vincitore della battaglia di Ravenna fosse stato con solenni esequie trasportato dapprima a Bologna, poi a Milano col grande apparato funebre descritto dai cronisti del tempo, costituito da diecimila uomini a cavallo, in abito di corrotto, e quaranta bandiere prese al nemico, trascinate per terra dinanzi al feretro: questo veniva deposto nella Cattedrale e ricoperto con broccato d'oro soprarizzo, colla spada e il vessillo papale conquistati a Ravenna: ma poco dopo, col mutar delle sorti in danno dei francesi, gli svizzeri rientrati in Milano non solo spogliarono d'ogni ornamento il feretro, ma posto il medesimo sopra le lancie, lo portarono sui bastioni che circondavano il Castello, perchè vi rimanesse bersaglio dei francesi che non avevano ancora sgombrata la rocca sforzesca: finchè, come narra il Prato, « fu riposto per alcuni discreti homini a S. Marta, dove

---

[1] In una lettera dell' Abbadessa del monastero di S. Marta, in data 8 settembre 1516, si legge: « io ho hauuto licentia de la madona che Mons.re Comendatore venga in ajuto del Rev.mo Mons.re P. Sanmalo per consacrare la giesia » (*mss.* alla Biblioteca Ambrosiana).

di presente giace ancora ». Così, allorquando nel settembre del 1515 Francesco I entrò in Milano, non solo fu possibile di soddisfare al proposito di onorare la salma con un ricco mausoleo, ma venne in pari tempo deciso che questo fosse definitivamente innalzato in una delle cappelle della chiesa di S. Marta. Essendo la Priora del monastero, Arcangela Panigarola, affezionatissima ai francesi [1], si comprende l'interessamento dimostrato nel raccogliere la salma dell'eroe; da una lettera della medesima, in data 2 ottobre del 1517, diretta a Dionigi Briconnet, vescovo di San Malò, risulta che non le era dato di « commenzare a fornire la capella de la Madona, perchè monsignor Lautrech nò vole movere el corpo de Foys fin che non abia fatta la sua capella con una arca molto superba, qualle andara a quattro o sese anni a fornirla, come dice li Magistri ». Tale previsione ebbe ad avverarsi, poichè nel 1522 l'esercito della Lega entrava in Milano, e al monumento funerario, ancora incompleto, non fu possibile di attendere ulteriormente, sotto gli occhi dei vinti di Ravenna. È quindi nel periodo fra il 1516 e il 1522 che la chiesa di S. Marta ebbe a ricevere la decorazione pittorica, giacchè il ripristinato dominio francese ebbe a stimolare il monastero a condurre a termine la chiesa, di cui doveva essere insigne ornamento il mausoleo di Gastone di Foix; e se le vicende militari e politiche non avessero interrotto quest'opera, la quale avrebbe costituito un saggio della più raffinata scoltura milanese nel primo quarto del secolo XVI, se la cappella assegnata al mausoleo avesse potuto ricevere il complemento della decorazione pittorica, in quegli anni nei quali il Luini era già diventato il mirabile frescante, di cui chiese, conventi e privati cittadini sollecitavano a gara l'opera,

---

[1] Il parteggiare del monastero di S. Marta pei francesi, risulta anche dalle note relative alla morte di Suor Panigarola, avvenimento che da persone lontane da Milano sarebbe stato conosciuto nello stesso momento: « Madonna Hippolita Visconte essendo ad una sua Villa, vidde l'anima di questa matre in forma di colomba candidissima, intrare in la camera dove lei dormiva, dicendole come se ne andava in paradiso, alla quale questa Donna disse: o matre, voi ve ne andate et ne lassate in grande affanno. Ditemi che sarà de nostri francesi? E questo disse perche haveva certi parenti a servitio del Re. Respose la santa amica: Male, ma confòrtati, ch'el fine sara bono » (*mss* alla Biblioteca Ambrosiana).

noi potremmo andar fieri di un ambiente artistico, senza dubbio di eccezionale importanza, immaginando la candida mole marmorea di Gastone di Foix spiccante fra le pareti della cappella interamente affrescata, e la virtuosità dello scalpello del Busti — che seppe narrare la vita, breve ma intensa, del capitano glorioso — messa in pieno rilievo dalla spigliatezza del pennello del Luini, che avrebbe, colla festosità dei colori, coronato l'apoteosi del giovane eroe, da lui veduto pochi anni prima per le vie di Milano, e nella quiete del chiostro di Chiaravalle.

Dell'opera eseguita dal Luini in S. Marta, troviamo ripetuta menzione, dal Torre venendo al Latuada, sino al Bossi, che registra appunto il passaggio delle reliquie di quell'opera alla Pinacoteca di Milano. Secondo il Torre, alcuni vecchi del suo tempo ricordavano la chiesa antica tutta dipinta dal Luini; e per chiesa antica si deve appunto intendere la parte che era stata demolita per dar luogo alla rifabbrica del Richino ([1]). Le traccie che rimanevano erano: varie figure di angeli e di santi, alla porta della chiesa, verso l'interno: nell'atrio davanti la porta della clausura, che doveva trovarsi a metà della chiesa, secondo la linea *A B* della planimetria a pag. 95, un Cristo a mezza figura, in nicchia quadrata: nella chiesa interiore, sull'altare, Gesù crocifisso con Maria Vergine e S. Giovanni, opera giudicata bellissima. Il Paraino, nei suoi appunti *mss* alla Trivulziana, accenna pure ad « effigi ne i lati della porta interiore, e gli angeli volanti sovra di essa, coloriti da Bernardino Louino »: e in altro passo, parlando della chiesa « a nostri giorni rimodernata » dice che presenta tre altari, sul maggiore dei quali si vede « una tavola operata da Bernardino Louino, celebre nostro pittore, mostrando una Vergine Madre, e da i lati le SS. Marta e Maria Maddalena »: infine il Bossi specifica meglio le « effige » che sarebbero state vedute dal Paraino ai lati della porta, dicendo che erano figure nelle nicchie. Di questo complesso di opere ad affresco e su tavola, ci rimangono solo i sei frammenti conservati alla

---

([1]) Il Torre ricorda appunto che il monumento di Gastone « ergevasi nella chiesa vecchia, ma fu trasportato nei chiostri della clausura, all'erezione della moderna ».

Dalla Chiesa di S. Marta, in Milano: ora nella Pinacoteca di Brera.

Fot. Anderson.

Pinacoteca di Brera, vale a dire le quattro figure a chiaroscuro, entro nicchie, di S. Lazzaro, S. Marta, S. Maria Maddalena e S. Marcella, le quali sarebbero state ai lati della porta, verso l'interno [1]: la mezza figura di Cristo in nicchia quadrata, che era sulla parete di separazione della chiesa, e due teste di devoti, non menzionate dagli scrittori, per le quali non sapremmo indicare la composizione alla quale appartenevano.

Milano - Pinacoteca di Brera.

Fot. Montabone.

La mezza figura di Cristo, col globo nella sinistra, e la destra benedicente, è un tema che il Luini ebbe a ripetere altre volte, anche con maggiore vigoria di disegno e di colore, come vedremo al Cap. VI: gli altri frammenti ci consentono qualche considerazione, poichè le quattro figure di santi a chiaroscuro, accennano ad un partito architettonico grandioso, nel quale la disposizione di quelle nicchie ci permette ancora di intravvedere un concetto generale che, per quel sacro ambiente, il Luini avrebbe adottato, tenendo calcolo che nel medesimo doveva campeggiare il mausoleo di Agostino Busti: quella tranquilla intonazione gene-

---

[1] A destra S. Lazaro, colla sorella S. Marta; a sinistra l'altra sorella Santa M. Maddalena e la *famula* S. Marcella (vedi lettere *M N* della planim. a pag. 95): nei vecchi cataloghi della Pinacoteca di Brera sono indicati di *Scuola luinesca*, mentre non è dubbia la loro assegnazione al Luini stesso. Non sarà superfluo l'avvertire come nella stessa chiesa di S. Marta, il pittore Lanino Bernardino abbia dipinto, in eguali proporzioni, le due figure di S. Marta e di S. Maria Maddalena, che già il Torre attribuiva a lui, portate a Brera nel 1808, assieme alle quattro figure del Luini.

rale monocromatica, ravvivata da larghi campi di rosso intenso, svolta lungo le pareti della porzione di chiesa che era accessibile al pubblico, gli dovette sembrare propizia a dare risalto alla straordinaria finitezza di un lavoro marmoreo, di cui già correva la fama, mentre l'opera non era ancora compiuta, tanto da trovarsi già menzionata nel volume del Cesariano, stampato in Como nel 1521, fra i mirabili esempi « si como quello che Augustino di Busto nostro compatriota exculpendo conforma il marmoreo sepulcro di Gasto Duca di Naumasia et dil Gallico Exercito di Lombardia il quale morì in lo Ravenate Prælio profligando lo Hyspanico Exercito per quale victoria Ludovico Quarto (sic) Re di Francia et Francisco Re successore, una con Lautrecho Barba di epso Gasto, in la sacra æde de la diva Martha lo hanno collocato in Milano » (C. Ces. fol. XIV *v.*).

Incisione nella Vita della Beata Veronica, nel Monastero di S. Marta scritta da frate Isidoro de Isolanis - Milano 1518.

Le due teste di profilo, conservate alla Pinacoteca di Brera, ritenute provenienti dalla chiesa di S. Marta, lascierebbero intravvedere un'altra composizione del Luini di carattere votivo, giacchè non si può esitare a riconoscere in quei profili i ritratti di devoti che dovevano assistere ad una scena religiosa, come quelli dei dodici deputati, che il Luini raffigurò nella *Coronazione di Spine*, di cui diremo al Cap. IV. Il pensiero corre a qualche com-

posizione dipinta forse nel vano di cappella destinato al sepolcro di Gastone di Foix, in attesa che questo lavoro fosse compiuto, e nella quale avrebbero trovato posto i ritratti delle persone più cospicue del rinnovato dominio francese: ma si tratta di una semplice induzione.

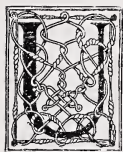
Dal: Liber Primus BEATÆ VERONICÆ, ecc.

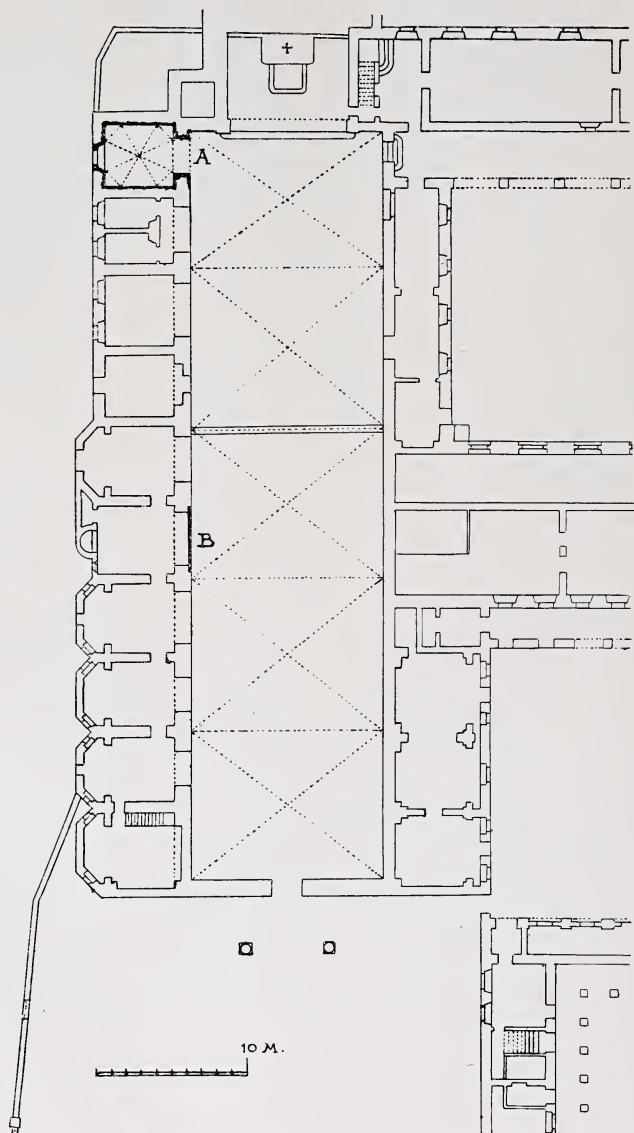
All'epoca dei rapporti che il Luini ebbe col monastero di S. Marta, in Milano, risale l'edizione della vita di quella Beata Veronica Negroni da Binasco, che già menzionammo come abbadessa al tempo di Lodovico il Moro; vita scritta dal frate dell'ordine dei predicatori, Isidoro degli Isolani, e stampata in Milano nel 1518. Il volume contiene varie xilografie, le quali ci richiamano al nostro pittore, e lasciano pensare che egli non sia rimasto estraneo a quella edizione: la scena della mistica comunione della Beata, quella dell'angelo che a questa spiega le sacre carte, e l'altra dell'angelo che consegna il ramoscello d'ulivo, presentano caratteri affatto luineschi [1].

Dal: Liber Sextus BEATÆ VERONICÆ, ecc.

---

(1) Anche un Cod. *mss* della Bibl. Ambros., contenente la Vita dell'abbadessa Panigarola, già nel Monastero di S. Marta, ha una miniatura di carattere luinesco.

CAPITOLO III.

N cavaliere portoghese, il beato Alberto — venuto in Milano nella seconda metà del quattrocento, col proposito di mettere pace nel popolo tormentato dalle fazioni — fu quegli che, col patrocinio del Duca Galeazzo M. Sforza, innalzò fuori del vecchio recinto della città, fra porta Tosa e porta Romana, la chiesa di Santa Maria, detta « della Pace » in omaggio ai filantropici intendimenti del fondatore. Ampliata nel corso stesso dei lavori, e consacrata solo nel 1497 dall'arcivescovo Arcimboldi, questa chiesa si può considerare come l'estrema attestazione di quell'arte locale che, per merito specialmente della famiglia dei Solari, seppe durante parecchie generazioni continuare le tradizioni medievali, anche di fronte all'affermarsi delle nuove forme del rinascimento: malgrado la mancanza di particolari testimonianze, non si può esitare a riconoscere nella chiesa di S. Maria della Pace, un'opera avviata da quel Guiniforte Solari, che tanto operò al Duomo, al Castello e all'Ospedale Maggiore di Milano, e alla Certosa di Pavia, in molte costruzioni civili e militari, così da meritarsi l'elogio funebre della lettera ducale del 1481, che lo disse « et ingenio et arte mirabilis, sine quo nulla fere hedifitia, nec privata nec publica componebantur ». [1] Il figlio Pietro, che da quella stessa lettera era chiamato a succedere al padre nella direzione dei lavori dell'Ospedale Maggiore, e in altre costruzioni ducali,

[1] Arch. Stato, Milano — Lett. Pat. R. D. n. 56 f. 16.

Planimetria della chiesa di S. Maria della Pace — Milano.

dovette completare l'opera del padre, prima di recarsi verso il 1490 in Russia per lavorare, col concorso di altri artefici milanesi, alla fabbrica del Kremlin in Mosca. La semplicità delle linee architettoniche di S. Maria della Pace non aveva tardato a fornire largo campo alla decorazione pittorica, come già si era verificato per l'altra consimile e non lontana chiesa di S. Pietro in Gessate. Devesi notare a tale riguardo, come delle cinque campate di cui si compone la chiesa, le due più discoste dalla fronte costituissero originariamente il coro, segregato dalla parte anteriore mediante un muro trasversale, demolito in sèguito per prolungare la navata della chiesa; e fu nell'occasione dei restauri fatti or sono alcuni anni, che si poterono ancora riconoscere alcuni avanzi della decorazione pittorica eseguita su quella parete di fondo — traccie di composizioni architettoniche, colonnati, lacunari, vasi da fiori ecc. — offrenti i caratteri della pittura del Foppa e del Butinone. Tale ampliamento della chiesa, che generalmente si ammetteva come provvèdimento attuato solo nel secolo XVII, deve invece ritenersi effettuato al principio del secolo XVI, in relazione all'accresciuto numero delle cappelle laterali lungo la strada fiancheggiante la chiesa: infatti le sei cappelle corrispondenti alla tratta delle campate anteriori della navata, formavano parte integrante della ossatura generale della chiesa, colla disposizione poligonale della parete di fondo e le finestre archiacute: mentre nelle cappelle corrispondenti alle due campate di fondo si riconosceva — prima delle recenti trasformazioni — una aggiunta fatta sul principio del secolo XVI, senza traccia di stile archiacuto. È precisamente la cappella più vicina all'altare maggiore quella che, dedicata a S. Giuseppe, ebbe ad essere affidata al pennello del Luini. Precisare l'epoca di tale lavoro non ci è possibile, per la mancanza di indicazioni: da Marco d'Oggiono, Gaudenzio Ferrari, Antonio e Giulio Campi, Lomazzo, venendo ai Crespi, Semini, Storer, Fiammenghino, i più rinomati pittori del secolo XVI e del principio del seguente si succedettero, lasciando nella chiesa la testimonianza della loro valentìa, senza che il loro intervento ci risulti documentato, all'infuori della semplice indicazione dei dipinti contenuta nelle vecchie descrizioni del tempio.

Chiesa di S. Maria della Pace — La Cappella di S. Giuseppe nell'anno 1875.
(da un acquerello del Prof. Lodovico Pogliaghi).

Fot. Anderson.

Piuttosto ristretto risulta però l'intervallo di tempo, entro il quale dobbiamo classificare quel lavoro in S. Maria della Pace, che al pittore concesse di spiegare tutta la sua individualità, colla tranquilla armonia del colore, la semplicità delle composizioni, la naturalezza degli atteggiamenti, l'espressione delle figure: il tutto eseguito con una tecnica che raggiunge direttamente il risultato colla maggiore semplicità dei mezzi. Dove il concetto decorativo può aiutarci nel fissare l'epoca, è nella volta a spicchi impostati a lunette: quelli occupati da una serie di angeli, queste da putti. Ed è appunto per il carattere speciale di questa decorazione, che siamo indotti a riportare il lavoro non oltre al 1521, assegnandolo però allo scorcio del periodo 1516-1521.

La disposizione della vôlta è quella che generalmente era in uso in Milano, a partire dalla seconda metà del secolo XV, e che in singolar modo si adattava ai locali di pianta quadrata, poichè mediante quattro archi diagonali, si otteneva una imposta ad ottagono regolare, e gli spicchi della vôlta, corrispondenti ad ognuno dei lati, costituivano una disposizione a forma di ombrello. Il disegno prospettico che qui si accompagna consente, meglio di una descrizione, di farci una idea della cappella che il Luini ebbe a decorare coi vari episodi della vita della Vergine e di S. Giuseppe, a partire dall'incontro di S. Anna con S. Gioacchino, sino allo sposalizio.

Al tempo del Torre, i dipinti erano già deperiti, tanto che questo scrittore li lodava « benchè difficilmente appajono per la vecchiaja ». Soppressa la chiesa nel luglio 1805 — allorquando i padri minori osservanti che la officiavano vennero concentrati nella chiesa di S. Angelo — si procedette al distacco di quanto rimaneva sulle pareti, mentre le decorazioni dell' intradosso dell'arcata di accesso alla cappella, e quelle della vôlta vennero lasciati in posto, come appunto si vede nel disegno prospettico alla pagina 106, che riproduce la cappella quale si trovava ancora nel 1875; fu a quest'epoca che, in considerazione del deperimento progressivo dovuto all'abbandono della ex-chiesa, e confidando nei mezzi più pratici per lo stacco degli affreschi dalle vôlte, la Consulta Archeologica di Milano provvide a levare anche quegli avanzi dell'opera del Luini, per ricongiungerli a quelli che

Ricomposizione della Cappella di S. Giuseppe, alla R. Pinacoteca di Milano.

Fot. Montabone.

da settant'anni si trovavano nella Pinacoteca di Brera. Fu in quell'occasione che il prof. Lodovico Pogliaghi, allora allievo della R. Accademia, ritrasse la veduta a colori della cappella, per conservare il ricordo della composizione decorativa; il quale disegno ebbe a servire per la ricomposizione di tutti i frammenti secondo la originaria disposizione, allorquando nel 1903 la Direzione della R. Pinacoteca, coll'opera dell'Ufficio Regionale dei monumenti di Lombardia, trasformava una delle sale minori della Pinacoteca nell'identica forma della cappella di S. Giuseppe, come appare nella veduta della pagina 108.

La cappella comunicava coll'ultima delle cinque campate della navata, mediante un'arcata a tutto sesto, nell'intradosso del quale il Luini dipinse le mezze figure di David, Salomone, Isaia, S. Luca, in quattro riquadri collegati fra di loro da fascie ornamentate: queste fascie formavano due altri riquadri maggiori al di sotto della cornice d'imposta, corrispondenti alle due spalle reggenti l'arcata; ed era nella spalla di sinistra di chi guardava verso la cappella, che doveva trovarsi quella figura femminile, rivolta verso l'osservatore in atto di indicare colla mano destra, che nel recente catalogo della Pinacoteca di Brera non fu ritenuta opera del Luini per « le forme un po' stanche e il colorito troppo rossastro »; in base al quale giudizio il dipinto rimase separato dal gruppo di frammenti della cappella di S. Giuseppe, quando ne venne fatta la ricomposizione. Basta però osservare questa figura femminile colla maggiore attenzione, per riconoscervi la mano del Luini: la testa e il braccio nudo offrono larga e sicura modellatura, come largo è il partito di pieghe dell'abbigliamento: notiamo nel complesso una colorazione vigorosa, colla quale si direbbe che il pittore abbia voluto differenziare questa figura dalle rimanenti composizioni, per assegnarle una speciale funzione decorativa, dovendo sull'ingresso della cappella costituire un richiamo alle pitture che vi erano contenute. Poichè si può pensare che, anche sul piano dell'opposta spalla dell'arcata, dovesse trovarsi un'altra figura, forse maschile, in analoga attitudine; cosicchè, chi visitava la chiesa si trovava, passando dinanzi alla cappella, invitato a sostare per osservarvi le storie di S. Giuseppe e della Vergine. A togliere ogni dubbio circa l'accennata ubica-

Salomone, e S. Luca. — Archivolto della Cappella di S. Giuseppe.

Fot. Anderson.

David, ed Isaia. — Archivolto della Cappella di S. Giuseppe.

Fot. Anderson.

Figura decorante l'accesso alla Cappella di S. Giuseppe.

Fot. Anderson.

zione di quel frammento, ed a confermare il diretto suo legame colle pitture dell'intradosso, concorre il motivo ornamentale, che è comune, e la esatta corrispondenza delle misure in larghezza degli scomparti architettonici.

La cappella era illuminata da una finestra di forma semicircolare, corrispondente ad una delle lunette centrali del lato di destra: e sotto quella finestra, fra la fascia d'imposta della vôlta e la fascia ricorrente all'altezza dell'imposta dell'arco di accesso, era stato riservato un riquadro, di poco sfondato dal piano della parete, indicante come vi dovesse corrispondere una pala dipinta, a coronamento del sottostante altare. Tutto il resto delle pareti era suddiviso in comparti, mediante fascie verticali corrispondenti ai peducci delle lunette: si avevano in tal modo, sulle tre pareti piene della cappella, e deducendo il comparto dell'altare, quindici riquadrature, una delle quali aveva la maggiore larghezza corrispondente alle lunette maggiori, di circa m. 1,80 e comprendeva l'intera altezza, dallo zoccolo alla cornice d'imposta della vôlta, trovandosi nel mezzo della parete di fianco all'altare: le altre erano distribuite in due zone, le inferiori alte m. 1,70 circa, e le superiori m. 1,20 circa. Delle corrispondenti quindici composizioni, solo quattro si può dire complete, e sei mutilate, giunsero sino a noi, mentre di cinque non rimane traccia. Della loro disposizione non abbiamo notizia: ma il loro ordinamento può ancora essere tentato, tenendo calcolo dello svolgimento cronologico dei vari episodi, delle dimensioni dei frammenti stessi, e del caposaldo che ci è fornito dalla composizione maggiore, quella della *Elezione di Giuseppe a sposo*, che misura l'altezza di m. 3,06, comprendente tutta l'altezza della parete, e che dobbiamo quindi collocare di prospetto all'arco di accesso alla Cappella. Così, cominciando dalla parete di sinistra entrando, si dovevano svolgere gli episodi relativi alla S. Anna, alla nascita e all'educazione della Vergine, per arrivare agli episodi di S. Giuseppe e dello Sposalizio, e finire coi successivi episodi della vita della Vergine. Rimane da aggiungere, al numero dei comparti rettangolari, i due pennacchi laterali all'arcata d'ingresso, quali si veggono nel disegno Pogliaghi, che dovevano contenere due episodi iniziali della vita di S. Anna.

Vôlta della Cappella di S. Giuseppe, ricomposta nella R. Pinacoteca di Milano.

Fot. Anderson.

Due degli spicchi della volta.

Fot. Montabone.

Fot. Brogi.

Incontro di S. Anna con S. Gioachino.

Fot. Montabone.

S. Anna in preghiera.

Fot. Anderson.

La nascita di Maria.

Fot. Brogi.

Presentazione della Vergine al Tempio.

Fot. Anderson.

La dedicazione di Maria al Tempio.

Fot. Anderson.

Nel complesso di questi dipinti, il Luini dimostra una grande facilità di composizione, il che comprova quanto gli fosse ormai famigliare la tecnica dell'affresco: il disegno assume una larghezza, che in più di un punto lascia intravvedere la improvvisazione; la vigoria dei colori si trova addolcita dal sapiente loro accordo, e le tonalità variano con tale delicatezza, da conseguire l'effetto dei vari piani, là dove il Luini si trovò a dovere rappresentare vari episodi nello stesso comparto, come nella *Preghiera di S. Anna*, nella *Dedicazione al Tempio* e nel *Sogno di S. Giuseppe*. L'episodio della *Nascita di Maria Vergine* uno dei minori dell'ordine superiore, fornì al Luini il tema per una scena d'interiore, resa con una singolare sicurezza di mano. Nel piccolo spazio le persone si atteggiano diversamente e si muovono con ingenua naturalezza; e le espressioni delle varie figure danno alla scena quel carattere di famigliarità, che costituisce uno dei pregi del nostro pittore. Ma questa spigliatezza di esecuzione, dominante nel complesso dei vari episodi, trova un ritegno nella composizione maggiore, la quale ci offre un'altra testimonianza della variabilità del nostro pittore. La scena della *Elezione di Giuseppe a sposo*, destinata ad un posto d'onore, rivela la cura speciale che il Luini dedicò, tanto nella composizione ed aggrup-

L'educazione di Maria.

Fot. Anderson.

L'elezione di Giuseppe a sposo.

Fot. Brogi.

Particolare della « Elezione di Giuseppe a sposo ».

Fot. Anderson.

Particolare della « Elezione di Giuseppe a sposo ».

Fot. Anderson.

Il ritorno dalle nozze di Giuseppe e Maria.

Fot. Montabone.

Particolare del « Ritorno dalle Nozze ».

Fot. Anderson.

Particolare del « Ritorno dalle Nozze ».

Fot. Anderson.

Il Sogno di Giuseppe.

Fot. Anderson.

pamento delle figure, quanto nello studio e nell'esecuzione dei particolari: Giuseppe sta in ginocchio nel centro della composizione, e la testa di profilo ha una grande nobiltà di espressione, mentre dal gruppo dei sacerdoti, uno si stacca per rialzarlo: nell'angolo di destra, la figura di uno dei pretendenti che spezza la verga contro il ginocchio, offre al Luini il tema per un elegante e calmo atteggiamento, in contrapposto col vicino che agita i due monconi della verga spezzata. L'architettura del fondo non presenta ancora l'interesse che il Luini raggiungerà qualche anno dopo a Saronno: le linee sono povere, nude, e rivelano l'artista non ancora famigliare colla composizione architettonica, e colle risorse degli effetti prospettici. Pure il concetto fondamentale dell'ambiente è ideato con molta opportunità: l'arcata laterale destra, che il Luini ha copiato da quella del S. Sebastiano, dal Foppa affrescata in S. Maria in Brera, gli offre modo per ravvivare quella scena affollata, collo spiraglio di un fondo di cielo: mentre nella parte di sinistra, il Luini suddivise la parete all' altezza dell' imposta di quell'arcata, per raffigurare nella zona superiore i due sposi in atto di preghiera. Tale suddivisione della scena venne dal Luini immaginata con grande accorgimento, dovendo concorrere a ristabilire, nell'unica composizione comprendente tutta l'altezza della parete, la sud-

Fot. Anderson.

divisione in due zone, adottata nel resto delle pareti. In tal modo egli potè svolgere ampiamente l'episodio principale nel vasto ambiente del tempio, ed adattare al tempo stesso nel medesimo comparto, il successivo episodio dei due sposi in preghiera, ricorrente cogli episodi minori dell'ordine superiore.

La Visita di Elisabetta (frammento).

Immaginando questa cappella di S. Giuseppe interamente dipinta dalla mano del Luini, colla originaria freschezza che dovevano avere le sue decorazioni, delle quali oggi non vediamo che le monche reliquie, strappate dalle pareti dopo tre secoli di deperimento e di abbandono, non possiamo a meno di rimpiangere l'avversa sorte toccata a quest'opera del Luini, che coronava felicemente il periodo nel quale la esuberante sua personalità andava gradatamente spogliandosi da influssi e tradizioni. E quando si abbia ad osservare la facilità colla quale il pennello disegnava, modellava e coloriva ad un tempo, assegnando alle figure una vita ed una espressione, che perdura malgrado il lento deperimento e le stesse operazioni del distacco, che dovettero sagrificare le velature colle quali l'artista accarezzò l'opera sua, ancor più ci addolora la grave jattura toccata a questa geniale

Frammento della Cappella di S. Giuseppe.

Fot. Anderson.

Dal convento di S. Maria della Pace, ora nella Pinacoteca di Milano.

Fot. Anderson.

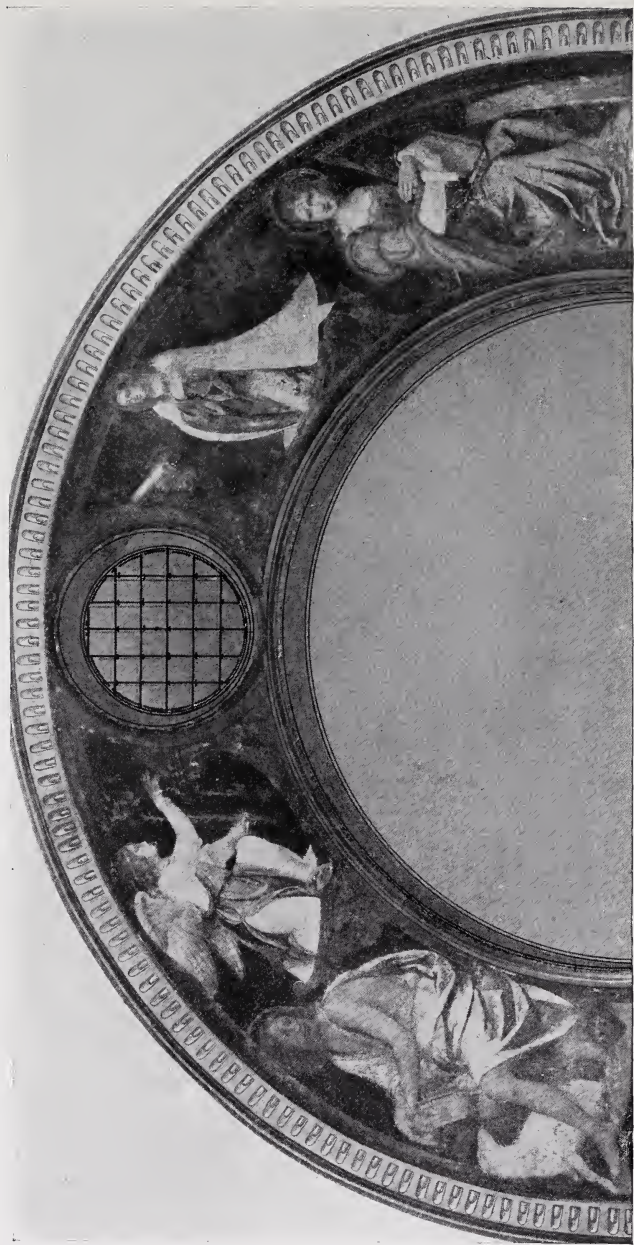
manifestazione, che certo dovette efficacemente contribuire alla fama del pittore. Lo stesso recinto della Pace offerse, infatti all'attività del Luini, altro campo: poichè proveniente dal monastero di S. Maria della Pace, è pure l'affresco, conservato nella Pinacoteca di Brera — la Madonna fra due Santi, col bambino in grembo, benedicente una monaca — dipinto che si distingue

Fot. Anderson.

per una ancor fresca e delicata armonia di colori: e del Luini si sapeva altresì, per vecchie memorie, che avesse dipinto un'altra delle cappelle di sinistra, nella stessa chiesa della Pace.

Il Torre ricorda infatti come l'arco d'ingresso della quinta cappella, dedicata a S. Antonio, fosse dipinto dal Luini: e il Latuada, dopo di avere accennato come in tale cappella Cristoforo

Storer avesse dipinto la vôlta, e il Fiammenghino le pareti, aggiungeva « e nel primo arco dipinse Bernardino Luini ». Come risulta dalla planimetria della chiesa, alla lettera *B*, quella cappella non presentava la forma poligonale delle altre cinque corrispondenti alla parte anteriore della chiesa, ma era stata ridotta a pianta quadrata, colla parete di fondo interrotta da una piccola abside, o nicchia.

Tale trasformazione — che a primo aspetto si poteva ritenere opera del secolo XVII, o del successivo — era stata compiuta invece nella prima metà del secolo XVI, il che risultava confermato da una cornice in laterizio, che sulla parete di fondo ripeteva l'arcata di accesso alla cappella, e da una finestrella posta fra la cornice e la vôlta; questa era stata in pari tempo trasformata in vôlta a botte, all'atto di quella modificazione nella parete di fondo. Pensare che una cappella, il cui arco d'ingresso era stato decorato dal Luini, dovesse contenere altre pitture dello stesso artista, era ipotesi più che naturale: come spontaneo era il concludere che, quale conseguenza della rinomanza acquistata dal Luini colla cappella di S. Giuseppe, qualche altro devoto si fosse deciso a valersi dello stesso artista, trasformando l'organismo medievale di una delle sei cappelle anteriori, nell'organismo a pianta quadrata, che meglio si prestava alle rinnovate tendenze della pittura. Ma tale ipotesi, per quanto spontanea, non confortava la speranza di trovare le pitture del Luini nell'interno della cappella: la parte di queste, che il Torre e il Latuada videro e segnalarono, si limitava all'arco d'ingresso, mentre la decorazione della vôlta e delle pareti risultava rinnovata nel secolo XVII; e poichè di quell'arco d'ingresso non rimanevano, or sono dieci anni, che due frammenti — un ginocchio panneggiato e un piede femminile — così si doveva ritenere interamente perduta quell'opera del Luini. Per fortuna, allorquando la chiesa di S. Maria della Pace, da parecchi decenni ridotta a magazzino, venne tredici anni or sono riscattata, all'intento di ripristinarla come salone per concerti, vi fu chi si diede cura di verificare colla maggiore diligenza, se qualche traccia della originaria decorazione non fosse ancora rimasta sotto i ripetuti imbianchi. Il conte Francesco Lurani, che alla rivendicazione della chiesa

S. Maria della Pace — Arcata d'ingresso alla Cappella di S. Antonio.

ebbe a cooperare, osservando la profilatura in laterizio ancora sporgente dalla parete di fondo della cappella ed accennante ad un archivolto, pensò che lo spazio sovrastante quella profilatura potesse esser stato originariamente decorato: fatte le opportune indagini, la supposizione divenne certezza, poichè apparvero larghe traccie di un affresco nel quale, malgrado i danni subìti, si ravvisò la mano del Luini. E poichè era stato deciso il ripristino della cappella di S. Antonio secondo la forma poligonale delle cappelle originarie, il conte Francesco Lurani si assunse la iniziativa di procedere all'operazione del distacco di quel dipinto, operazione non facile, ch'egli fece eseguire a sue spese dai fratelli Annoni; riportata sulla tela mediante appositi telaj, la composizione luinesca venne affidata al prof. Luigi Cavenaghi per la ulteriore operazione del ripulimento e restauro, dopo di che il cimelio d'arte, fortunatamente sfuggito alla totale rovina, venne riportato nell'ambiente della chiesa della Pace, e riadattato sulla parete di destra della navata maggiore, per modo da figurarvi come una decorazione dipinta sulla parete della chiesa.

La composizione del Luini si svolge in forma di largo archivolto, interrotto nella parte più alta da una finestrella circolare; la scena dell'Annunciazione permise al Luini di dare unità alle due parti del dipinto, raffigurando da una parte della finestrella la Vergine genuflessa, e dall'altra l'Angelo: al di sotto di questa composizione sono raffigurati S. Giovanni Battista e S. Caterina, assai probabilmente protettori dei committenti di questo lavoro [1].

---

[1] Lo stesso prof. Luigi Cavenaghi, nello spazio sottostante la composizione, adattò una cartella nello stile del rinascimento, destinata a ricordare le ultime vicende del dipinto, col seguente distico:

Instante exitio reperit servatque repertum
Cui tanti est hujus fama decusque loci
- CŌ - FR - LV̄R - CĒR - MCMI -

Nell'altro spazio, corrispondente all'originaria finestrella circolare, dipinse un vaso di fiori, ripetendo così il motivo che lo stesso Luini frappose fra l'Angelo e la Vergine, nella Annunciazione Litta, che oggi si trova al Louvre e della quale diremo più avanti, al Cap. VI.

Alla chiesa di S. Maria in Brera, già da lui decorata colla pala d'altare nella cappella di S. Filippo e S. Giacomo, recante la data 1515, il Luini ritornava nel 1521 per affrescare una parete della stessa cappella, ancora per commissione di Antonio Busti, come ci induce a credere la figura del S. Antonio, che sta alla

S. Antonio — Pinacoteca di Brera.

Fot. Anderson.

destra della Madonna in trono. La composizione doveva in origine trovarsi racchiusa in un motivo architettonico, pure dipinto, coronato da frontone, nel quale il Luini dispose la figura del Padre Eterno benedicente. Allorquando la cappella venne nel seicento dedicata a S. Francesco Saverio, e decorata dal cavalier Del Cairo, la composizione del Luini venne rispettata, anzi protetta da vetro; ma questa stessa difesa dovette portare alla conse-

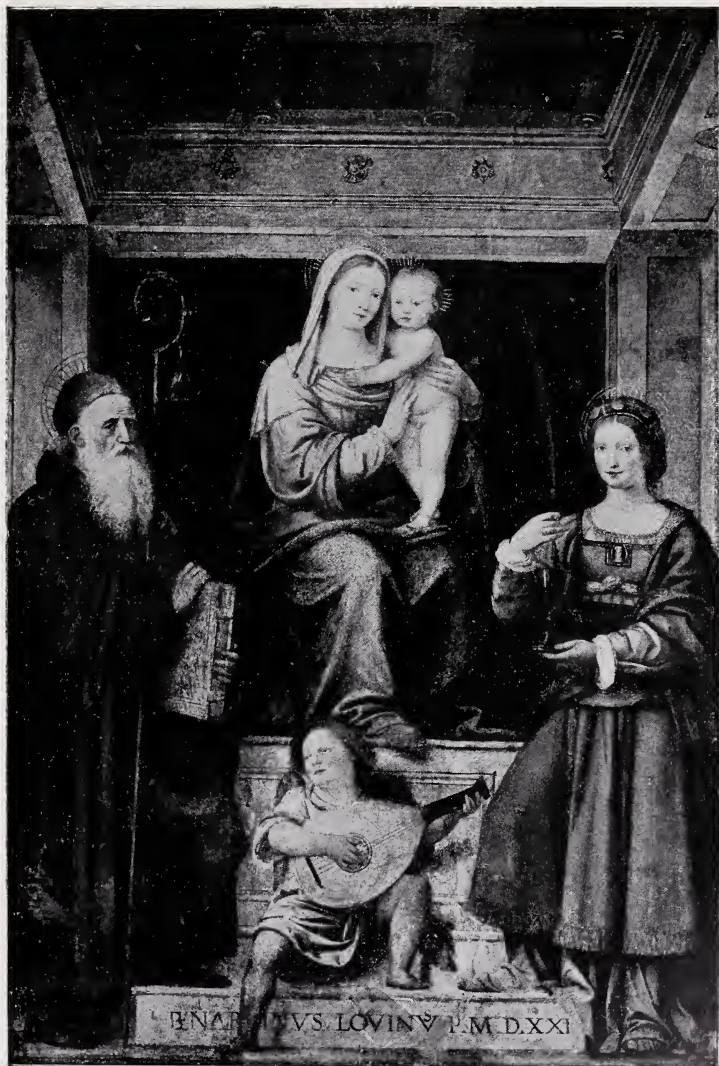
guenza, come a Chiaravalle, di manomettere il circostante motivo architettonico. Il Latuada, descrivendo la chiesa, dopo di aver accennato alla cappella dell'Apostolo delle Indie, dice : « la Beata Vergine effigiata sopra la muraglia con altre figure, e coperta di vetri, fu opera di Bernardino Lovini ».

S. Barbara - Pinacoteca di Brera.

Fot. Anderson.

Siamo davanti ad una delle composizioni più equilibrate del nostro pittore, e ben si comprende come egli siasi concesso il compiacimento di apporvi il nome e la data BERNARDINVS LOVINVS P. MDXXI. Nella ricca sua raccolta di disegni, il signor Francesco Dubini di Milano conserva un vecchio foglio di particolare interesse, poichè a mio avviso è uno studio predisposto per quell'affresco. Il foglio, sebbene molto ingiallito e

Disegno nella Raccolta del Sig. Francesco Dubini, in Milano.

Fot. Bassani.

Dalla Chiesa di S. Maria in Brera in Milano - ora nella Pinacoteca di Brera.
Anno 1521.

Fot. Brogi.

sciupato, ci lascia intravvedere la stessa composizione, con alcune varianti le quali escludono che si tratti di un disegno ricavato dall'affresco: infatti — come si rileva nella riproduzione che il signor Dubini gentilmente mi concede, a pag. 138 — il S. Antonio in entrambe le raffigurazioni, ha la stessa posa colla destra ap-

La Vergine col bambino - Pinacoteca di Brera.

Fot. Anderson.

poggiata sul volume, che la sinistra sostiene; ma il bastone pastorale, che nel disegno è inclinato verso la persona per modo da creare imbarazzo al movimento della testa, è nell'affresco leggermente inclinato in avanti, lasciando libera tutta la figura: nel disegno la Santa Barbara sostiene colle due mani la simbolica torre, mentre nell'affresco la destra regge la palma, sul calice

che sta nella sinistra mano: e quell'emblema, ridotto a proporzioni minori, forma decorazione del corpetto della Santa. Infine nell'affresco, il putto che sta seduto sui gradini del trono della Vergine, non è intento soltanto a guardare la mandòla, come lo vediamo nel disegno, ma avendo la testa rivolta in alto, meglio partecipa alla composizione generale: anche la sua posa è migliorata nell'affresco, giacchè l'angelo, invece di essere seduto sul gradino inferiore, è seduto sul gradino superiore, per modo che la posizione sua col piede destro sul pavimento, e col sinistro sul primo gradino, asseconda meglio l'attitudine di chi suona la mandòla. Per queste considerazioni, il disegno rappresenta una prima fase dello studio per la composizione che il pittore era chiamato ad affrescare: fase già delineata sufficientemente nelle sue linee d'assieme, le quali non vennero mutate, e solo il pittore perfezionò con varianti nei particolari.

Il disegno è molto sciupato, come si può rilevare dalla stessa riproduzione, la quale mette in evidenza i rappezzi di antica data, che la carta originaria dovette sopportare. Ciò porta necessariamente ad ammettere che il disegno abbia anche subìto qualche ritocco che può, a primo aspetto, ingenerare un dubbio riguardo la genuinità del disegno. Un minuto esame arriva però ancora a rilevare particolari di esecuzione che svelano la mano del maestro: del quale si conoscono pochi disegni, che siano di non dubbia attribuzione, sufficienti ad ogni modo per dimostrare come negli studi di preparazione per i suoi dipinti, più che alla ricercata determinazione dei particolari secondari, il Luini mirasse a fissare la disposizione generale ed a distribuire le masse, riservando alla fase della definitiva esecuzione il còmpito di raggiungere la purezza delle linee, la grazia delle espressioni: in ciò aiutato da quella esuberante genialità, che gli permetteva di risolvere, nel corso stesso del lavoro, i particolari secondari delle sue concezioni.

Questa bella composizione, che contrassegna il rapido progresso fatto dall'artista, dopo le pale della Passione e di S. Giorgio, e dovette stabilire la definitiva sua riputazione come frescante, era come si disse, coronata dalla figura del Padre Eterno; la quale, allorquando la chiesa di S. Maria in Brera venne soppressa, fu

staccata per essere esposta nella Pinacoteca, a quel tempo insediata nello stesso corpo della navata maggiore della chiesa, dimezzato in due piani; e poichè il distacco degli affreschi potè allora essere effettuato col concorso della demolizione del corrispondente muro, così il dipinto venne levato assieme al sottostante strato d'intonaco, il che non potè preservare totalmente l'affresco dall'ulteriore influenza dell'originaria umidità del muro, che aveva già sciupato la parte inferiore della composizione: perciò, nella occasione del recente riordinamento della Pinacoteca, si pensò

Dalla Chiesa di S. Maria in Brera, ora nella Pinacoteca di Brera.

Fot. Anderson.

di rinnovare il trasporto del dipinto sulla tela, liberandolo interamente dallo strato sottoposto di intonaco, costituente un continuo ricettacolo di umidità.

Fu nell'occasione di tale definitivo trasporto della figura del Padre Eterno, che si constatò come il Luini avesse dipinto questa composizione su di un preesistente affresco di carattere ornamentale, avente la medesima disposizione di timpano, nel centro del quale si trova il busto del Redentore, in una nicchia a forma di conchiglia. Il carattere di questo frammento decorativo, che fu picchettato per assicurare l'aderenza dello strato di intonaco del sovrapposto dipinto, accenna a lavoro anteriore al Luini, e ci richiama ad un altro affresco che si trova nella Pinacoteca di Brera, della medesima provenienza, vale a dire il San Sebastiano di Vincenzo Foppa. Al già riportato passo del Latuada, segue

infatti l'accenno al S. Sebastiano, cosicchè converrà di riportarlo per intero: « La Beata Vergine effigiata sopra la muraglia con altre figure, e coperta di vetri, fu opera di Bernardino Lovini. Vincenzo Foppa Pittore Milanese fece quella dedicata a San Sebastiano ». Ora non si comprende bene, se l'espressione *quella* si riferisca ad altra cappella, successiva alla decorata dal Luini, oppure si riferisca ad un'altra raffigurazione sopra una parete nella stessa cappella. Se in quest'ultimo senso si dovesse intendere, risulterebbe spiegata l'esistenza di quella decorazione, di

Dalla Chiesa di S. Maria in Brera, ora nella Pinacoteca di Brera.

Fot. Anderson.

carattere foppesco sulla stessa parete dipinta dal Luini, ricorrendo alla ipotesi che il Foppa avesse decorato le pareti laterali di quella cappella, con due composizioni inquadrate da motivi architettonici in prospettiva, come era consuetudine della scuola pittorica alla quale apparteneva: e che qualche decennio dopo, essendo il Foppa morto, siasi pensato di sostituire ad una di quelle composizioni la immagine della Vergine fra S. Antonio e S. Barbara, per commissione di quel Busti che, dopo la morte della moglie Pasina, aveva disposto la tomba della sua famiglia nella cappella, decorandone l'altare colla pala del Luini. Esempi di rinnovazione di affreschi, con distruzione di altri di data recente, non fanno difetto a quell'epoca, ed anche più significanti della rinnovazione compiuta dal Luini; basti ricordare le distruzioni di affreschi nelle sale del Vaticano, al principio del sec. XVI.

Pinacoteca di Brera.

Fot. Brogi.

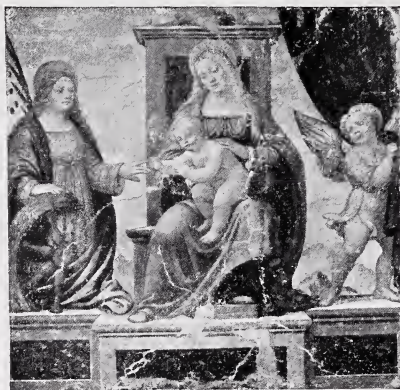
Ai quarantatre frammenti di affreschi del Luini, conservati nella Pinacoteca di Brera, dei quali abbiamo data la riproduzione, rimane da aggiungere — fatta eccezione per il gruppo

S. Anna, la Madonna e il bambino.
R. Pinacoteca di Brera — Lascito Oggioni.

Fot. Anderson.

dei ventisei frammenti provenienti dalla casa e dalla villa Rabia, che saranno illustrati nei Cap. IV e V — l'interessante frammento pervenuto alla Pinacoteca col lascito Oggioni, dell'anno

1855, esposto al num. 61. In un comparto, superiormente terminato a semicerchio, S. Anna e Maria V. sono sedute sopra una roccia, e in mezzo a loro vediamo il bambino, che sorretto dalla S. Anna, ed avendo ancora il piede sinistro sul di lei ginocchio, è in atto di accostarsi alla madre, della quale vorrebbe scostare dal seno l'abbigliamento: nel fondo, la rupe è coronata d'alberi. La composizione, malgrado il non lieve deterioramento subìto, conserva ancora il fascino della delicata armonia di toni, della serena dolcezza dei due volti femminili, e del sorriso del bambino: sfortunatamente non è nota la provenienza di questo prezioso frammento, che riteniamo di potere ascrivere al periodo degli affreschi di S. Maria della Pace.

Si conservano, nella stessa Pinacoteca, alcuni frammenti minori, nei quali è da ravvisare solo il frutto dell'influenza che il Luini non tardò ad esercitare, come avremo campo, nel Cap. X, di dimostrare con saggi più notevoli. Qui ci basti di riprodurre quello, fra i frammenti secondari della Pinacoteca, che meglio dimostra la tendenza e lo sforzo ad avvicinarsi alle caratteristiche del nostro pittore.

Scuola del Luini — Dono Conte Castelbarco.
Pinacoteca di Brera, n.° 62.

Fot. Anderson.

CAPITOLO IV.

N'altra importante opera ad affresco del Luini, della quale è documentata l'epoca di esecuzione, risalente all'anno 1521, è quella sulla parete di testa di un ampio locale, fiancheggiante l'antica chiesa di S. Sepolcro, oggi incorporato nell'edificio che il Cardinale Federico Borromeo eresse, al principio del secolo XVII, e destinò a sede della Biblioteca Ambrosiana, da lui istituita: in origine quel locale era l'oratorio di un Pio Luogo, che molti benemeriti cittadini avevano fondato, sul finire del secolo XVI, per consiglio del Padre Stefano Seregni, domenicano, all'intento di assegnare parte delle loro entrate a vantaggio dei poveri che non andavano questuando, col distribuire specialmente alimenti e medicinali: acquistate alcune vecchie case adossate alla chiesa di S. Sepolcro, e in parte abitate dai canonici, quei cittadini vi insediarono la istituzione ch'ebbe nome di *Santa Corona*, disciplinata da speciali regole [1]. Dodici erano i confratelli o deputati, fra i quali veniva designato il conservatore, che era anche presidente della Confraternita, un consigliere, due seniori, un tesoriere, un visitatore degli infermi, e un sagrista: alle quali cariche si aggiun-

[1] La facciata del fabbricato contenente l'oratorio di S. Corona, coll'affresco di Bernardino Luini, prospettava sul cortile posteriore alla chiesa di S. Sepolcro, di cui è data la veduta a pag. 148. Il Latuada, dopo di avere descritto l'attiguo Collegio degli Oblati, avente « le stanze poste sopra più ordini di Portici sostenuti da colonne di marmo » aggiunge: « in fronte alla Porta di questo Collegio se ne sta ancora una parte di fabbrica antica, dipinta a fresco al di fuori da Aurelio Luini »; ma di questi dipinti non rimane traccia.

geva nel 1512 un maestro dei novizi, e un *commentario*, o ragioniere. Fu col fiorire di tale istituzione, che nell'anno 1521, i deputati che la componevano, volendo decorare il locale nel quale si riunivano per ascoltare la messa e per prendere le deliberazioni, ebbero a ricorrere all'opera del pittore Bernardino Luini.

L'antica sede di S. Corona — Il Collegio degli Oblati.

Fot. Gigi Bassani.

In un vecchio registro di quel Pio Luogo, che contiene le deliberazioni dal 1498 al 1575, si legge infatti:

« 1521 a dì 25 Sept.

« Magistro Bernardino da Lovino pictore se acordato a pingere il xpo con . li . 12 . compagni in lo Oratorio . et comenzò a lavorare a dì 12 octobre et l'opera fu finita a dì 22 marzo 1522. Vero che non lavorò seno opere 38 et uno suo gioveno opere 11 .

et oltra le dicte opere 11 li teneva misso la molta a li bixogni: et anche sempre haueua ono garzone che li serviva. Li fu dato per sua mercede . computati tuti lo colori lire 115 sol. 9 et la dicta spexa la pagho messer Bernardino Ghillio de sua spontanea volontà ecc. ».

L'appunto è particolarmente interessante perchè, oltre al farci conoscere l'epoca, indica i termini di tempo nei quali il pittore eseguì il lavoro, e la retribuzione ricevuta [1]; sarebbe pur riuscito interessante di avere i nomi dei dodici deputati, come un altro appunto nello stesso registro, relativo al dipinto, si riprometteva di fare: « Notta come la bona memoria del quondam S[r] Bernardino Ghilio († 1539 d'anni 82) sin a dì 25 7bre 1521 se acordò a dar principio a far dipingere in l'oratorio di S. Corona il Xto incoronato della corona de spini con li dodici deputati de la Corona, che forno come qui appresso se descriveranno, et ditto Ghilio pagò de sui denari ». Ma i nomi non sono designati, e solo si può tentare di identificare le dodici figure ritrattate dal Luini, spogliando l'elenco generale dei deputati, nel Registro di memorie, che dalla fondazione va sino all' anno 1565, comprendendo 43 confratelli. Se si considera questo complesso di persone in relazione alla data dell'incarico al Luini di dipingere la *Coro-*

---

(1) Il Luini riscosse L. 115 sol. 9, e poichè l'annotazione del pagamento registra che il Luini lavorò 38 giornate (*opere*), e il giovane suo ajutante, incaricato anche di tenere sempre pronta la miscela di calce e sabbia (*môlta*), 11 giornate, così pare si possa decomporre quella retribuzione in L. 114 per il pittore. e L. 1 sol. 9 per l'ajuto, che corrisponderebbero ad una giornata di L. 3 per il primo, e di sol. 2 d. 7 per il secondo. Bisogna aver presente il valore della moneta a quel tempo, in relazione ai prezzi dei generi di prima necessità, per avere la idea esatta del compenso ricevuto dal pittore: meglio ancora è dal raffronto collo stipendio giornaliero di altre categorie di professionisti di quell'epoca, che possiamo riconoscere il grado della considerazione nella quale era tenuto il pittore. Così, per fare un esempio, la paga dei più reputati architetti del Duomo, nel ventennio della operosità del Luini, variava da 12 a 18 soldi al giorno, vale a dire da un quinto a un terzo della retribuzione del Luini. Volendo poi fare un raffronto con qualcuno dei prezzi dell'epoca, per esempio col prezzo del vino, si può calcolare che le L. 3 imp. date nel 1521 al Luini per ogni giornata impiegata nel dipinto della « Coronazione », corrispondevano al prezzo di acquisto di 65 litri di vino.

nazione di spine — 25 settembre 1521 — risulta che i confratelli, menzionati nel registro di memorie, eletti prima di tale data, sono: Stefano da Seregno : Francesco Mantegazza : Roberto de Bonaccorsi, detto De Quarterio : Cristoforo Remenolfi ; Perlasca

La Coronazione di spine — I sei deputati del comparto di sinistra.

Fot. Gigi Bassani.

Francesco: De Balduini G. Ant.: Confalonieri Gerolamo: Gregorio Spanzotta: Ambrogio Spanzotta: Refrigerio Battista: Cusano Matteo: Visconti G. Ambrogio: Olgiati G. Agostino: Varesino Luigi: Giussano Bernardino: Meleghe Giov. Pietro: Bescapè Guglielmo: Da Prato Luigi: Vimercati Giulio: Ghilio

Bernardino: Cittadini Paolo: Meda Battista: Pietro de Calco: Ravena G. Batt.: Carpano Bernardo; il quale ultimo entrò nella confraternita tre mesi prima di quella data, e morì nel successivo dicembre. Ora, quando si tenga conto che di questi ven-

La Coronazione di spine — I sei deputati del comparto di destra.

Fot. Gigi Bassani.

ticinque deputati, dodici sono registrati come defunti prima del settembre 1521, uno venne espulso, un altro aveva abbandonato la confraternita nell'agosto 1521, per paura delle guerre, e si era fatto frate camaldolese a Firenze, un altro non aveva ancora fatta

la professione di confratello, risulta che solo dieci sono i deputati sopra menzionati, i quali possono avere assistito al contratto col pittore, pure ammettendo che solo dopo il 1521 siano morti i quattro fra i sopra menzionati, di cui nel registro stesso si dichiara ignoto l'anno della morte: viene quindi spontanea la conclusione che l'elenco succitato debba riguardarsi come incompleto rispetto ai dodici deputati, dei quali il Luini ebbe a fare il ritratto, giacchè solo di sei possiamo avere la certezza che siano fra gli effigiati e sarebbero, colla relativa indicazione dell'età risultante dai dati del registro, riportata all'anno della commissione:

Roberto Bonaccorsi, d'anni 57 — G. Ant. De Balduini, d'anni 63 — Visconti Giov. Ambrogio, d'anni 57 — Ghilio Bernardino, d'anni 65 — Cittadini Paolo, d'anni 52 — Carpano Bernardo, d'anni 65.

Gli altri quattro, di cui non è nota l'epoca della morte, ammesso che fossero ancora viventi nel 1521, sarebbero:

Cusano Matteo, d'anni 55 — Meleghe G. Pietro, d'anni 48 — Da Prato, d'anni 51 — Confalonieri Gerolamo, d'anni 67.

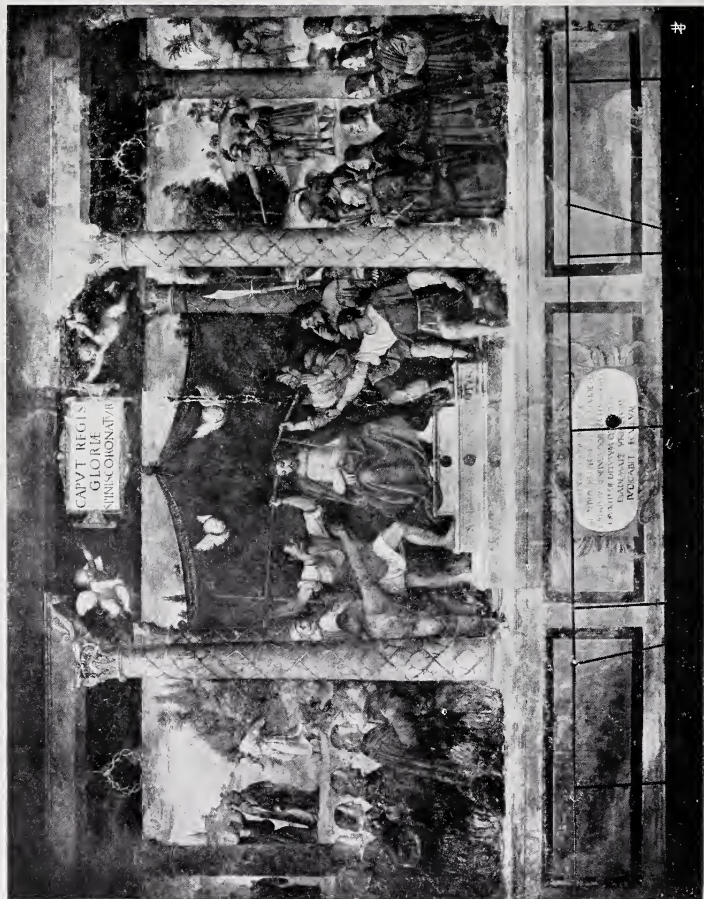
Ora, a spiegare la lacuna nel registro, di almeno due deputati in carica nel 1521, concorre la circostanza che le brevi notizie sul conto dei vari deputati, per quanto esposte in ordine cronologico rispetto la data dell'ammissione nella Confraternita, risultano stese sempre, o dopo la morte, o dopo l'abbandono della Confraternita: il che lascia pensare che il registro non contenga gli accenni biografici dei deputati che, all'epoca dell'interruzione di quelle memorie, erano tuttora viventi: si può ammettere altresì che uno dei deputati del 1521, non elencato, fosse lo stesso compilatore del registro.

Si volle rilevare tale circostanza, in apparenza insignificante, perchè può fornire un indizio per stabilire la correlazione fra il Pio Luogo di S. Corona e la casa della famiglia Rabia, situata a poca distanza, sulla piazza di S. Sepolcro: la quale casa ebbe ad offrire largo campo al pennello del Luini. Infatti, come più diffusamente si dirà fra breve, il Pio Luogo di Santa Corona venne, dall'originaria sua sede, trasferito in quell'altro stabile, nel 1540, il che avvenne forse sotto gli auspici di un Gian Francesco Rabia, non solo menzionato dal Vasari a proposito della casa

in San Sepolcro, dipinta dal Luini [1], ma ricordato altresì dal Torre e dal Latuada. Il Gian Francesco Rabia potrebbe quindi esser stato nominato deputato poco prima dell'incarico dato al Luini, ed avere tenuto il registro sino all'anno 1568, giacchè egli viveva ancora a quest'epoca, figurando fra i Decurioni della città.

I rapporti della famiglia Rabia col Pio Luogo di S. Corona, si presentano del resto più che naturali: poichè al gruppo di facoltosi cittadini riuniti a scopo di beneficenza nei locali attigui alla chiesa di S. Sepolcro, non poteva mancare il rappresentante di quel ramo della ricca famiglia Rabia, che abitava in quella parrocchia, possedeva varie case in città, vasti poderi nel territorio milanese, ed era per di più venuta in fama di mecenatismo, come si dirà più innanzi; ci basti ricordare come un Ambrogio Rabia si trovi più volte menzionato nel primo decennio del 1500, nei vecchi registri di S. Corona, in occasione di vendite e di livelli interessanti l'istituzione. Riservandoci di dare le altre notizie sulla famiglia Rabia, allorquando si verrà a parlare della casa e della villa dal Luini decorate, passiamo ad esaminare la composizione affrescata nell'originario oratorio del Pio Luogo: la quale occupa tutta la parete di fondo del locale, per una larghezza di m. 7,12, ed una altezza di m. 4. Il Luini non poteva a meno di adottare, come tema principale della composizione, l'episodio del Redentore colle mani legate e la corona di spine sul capo, fiancheggiato da giudei che lo percuotono e lo dileggiano: era lo stesso episodio che cinque anni prima, in S. Giorgio, egli aveva dovuto costringere nell'angusto campo della lunetta sovrapposta alla pala d'altare, e che si trovava a poter svolgere liberamente su quella vasta parete. Se non che, dovendo corrispondere al mandato di raffigurare i dodici confratelli come presenti alla scena, il pittore ideò molto opportunamente un motivo architettonico, per cui le figure dei devoti si trovassero distinte dal comparto centrale; il quale motivo concorreva al tempo stesso a collegare il

---

[1] Nella seconda edizione delle *Vite* si legge: « Bernardino del Lupino dipinse in Milano, vicino a S. Sepolcro, la casa del signor Gianfrancesco Rabia, cioè la facciata, le loggie, sale e camere, facendovi molte trasformazioni d'Ovidio ».

Antico oratorio di S. Corona - ora Biblioteca Ambrosiana — La Coronazione di spine.

Fot. Gigi Bassani.

dipinto colla stessa struttura della sala, raffigurando una parete aperta, che lascia scorgere nel fondo le varie parti della scena ideata. Essendo il soffitto della sala a travatura con lacunari in legno, il Luini raffigurò, nella parte superiore del muro di fondo, la continuazione prospettica del soffitto, suddividendo il comparto anteriore in tre campi mediante due colonne corinzie col tronco fasciato da spineti, mentre il comparto estremo, reggente il panneggio che forma fondo al gruppo centrale, è sostenuto da quattro colonne, attraverso le quali si vedono gli episodi minori. Si noti come il pittore non abbia adottato il punto di vista della sua composizione prospettica sull'asse longitudinale della sala, ma lo abbia disposto più vicino alla parete nella quale si aprono le tre finestre illuminanti il locale, tenendo così conto della circostanza, che il visitatore, il quale voglia osservare l'affresco sul muro di fondo, tende naturalmente ad avvicinarsi a quella parete, di tanto quanto occorra perchè la luce diretta delle finestre non venga a turbargli la visione: la dissimetria risultante nella disposizione prospettica, concorre del resto a dare maggior naturalezza all'assieme: e già il Luini aveva, nella tavola Busti, ora a Brera, adottata questa dissimetria, la quale non si nota invece nelle composizioni prospettiche del suo tempo.

Nessun richiamo personale volle a questo affresco accompagnare il pittore, che pure aveva pochi mesi prima firmato e datato l'affresco di S. Maria in Brera: tutte le iscrizioni che si veggono nel dipinto di S. Corona si riferiscono al soggetto, e si completano a vicenda. Nella cartella sospesa in alto, fra due angeli, si legge: CAPVT REGIS | GLORIAE | SPINIS CORONATVR: e sul secondo dei gradini, sui quali sta la figura di Cristo: OMNES VIDENTES ME · DERISERVNT ME [1]; infine nel basamento, chiusa in una targa, l'iscrizione: HEVS QVI DILIGITIS REGEM XPM | MVNDI REDEMPTOREM VENITE ET VIDETE | EVM A IVDAEIS SPINEA CORONA HIEROSOLYMIS | CRVDELITER DELVSVM QVO REDIMITVS | DIADEMATE VNIVERSVM | IVDICABIT SECVLVM.

---

[1] Le ultime lettere di questa linea sono quasi scomparse, in causa di una screpolatura che vi corrisponde nell'intonaco.

Oratorio di S. Corona — Il comparto centrale.

Il dipinto di S. Corona, notevole per la robusta intensità di colore, dovette certamente contribuire a consolidare la fama del nostro pittore: e fu ventura che nel 1521 il Bernardino Ghilio, che allora aveva sessantacinque anni, si decidesse a ricorrere all'opera del Luini, poichè non dovevano tardare le vicende di guerra e le calamità pubbliche ad ostacolare l'opera di Santa Corona: infatti, trascritte le nomine deliberate al principio del 1523, pochi mesi dopo l'esecuzione dell'affresco, il vecchio registro aggiunge: « propter bellum et confratruum absentiam, nulla electio sive creatio novorum officialium facta fuit, usque ad annum 1531 ».

Un altro dei pochi lavori del Luini, che siano stati dal pittore stesso datati, è l'affresco già esistente nella casa Bacilieri a Locarno, che nella seconda metà del secolo XIX venne staccato dal muro per essere trasportato sopra tavola, nelle dimensioni di m. 1,78 in altezza, per m. 1,24 in larghezza. Rappresenta la Vergine genuflessa, colle mani in adorazione, rivolta verso il bambino che sta coricato in terra, su di un drappo: la Vergine è fiancheggiata da un santo dell'ordine dei certosini, e da Santa Caterina, dietro la quale si intravvede S. Giuseppe sulla soglia di una porta. Il fondo è a paese montuoso; nel cielo, l'angelo appare ad un pastore, che sta col suo gregge presso ad una capanna; sotto l'angelo si svolgevano le parole del *Gloria in excelsis deo*. Una targa, collocata nel mezzo dello zoccolo dipinto, contiene l'iscrizione QVEM GENVIT | ADORAVIT.

L'interesse della bella composizione è accresciuto dalla indicazione della data, che si legge sullo stesso zoccolo, ripartita dalla targa: a sinistra « 1522 » a destra « 17 APLIS. » Allorquando questo dipinto, già di proprietà De Amicis di Milano, e poi passato nella collezione Meazza, venne messo all'asta nel 1884, la data venne interpretata 1477, errore conseguente dalla opinione allora accettata correntemente, che il Luini fosse nato poco dopo la metà del secolo XV, e vissuto sino a tarda età. Ma nel numero che si volle leggere come 4, è troppo facile il riconoscere il numero 5, scritto nella maniera che allora era in uso — due tratti rettilinei inclinati da destra a sinistra, collegati da un tratto orizzontale — la quale contribuì ad ingenerare, del resto, consimili

Affresco già nella Casa Bacilieri, in Locarno. — 1522 - 17 aprile.

errori di data per opere di quel tempo. Non si comprende poi come il numero 2, scritto due volte nella forma di Z, pure comune a quell'epoca, abbia potuto essere letto per 77, mentre nella stessa iscrizione si può vedere il numero 7 chiaramente scritto nella forma ordinaria.

Per quanto trent'anni or sono la lettura di quella data abbia potuto prestarsi ad una divergenza di opinioni, questa non è più possibile oggidì, di fronte alle constatazioni che già vennero fatte riguardo all'epoca della nascita del Luini. Così l'affresco Bacilieri — di cui non ci risultano le vicende posteriori al 1884 — eseguito a pochi mesi di distanza dalla Madonna di Brera, e pochi giorni dopo che il Luini aveva condotto a termine la *Coronazione di spine* a Santa Corona, ci segnala una peregrinazione del Luini sino a Locarno, la quale contribuì forse a spianargli, cinque anni dopo, la via per l'incarico delle pitture in Lugano.

Dovendo ora passare all'esame di altri importanti lavori del Luini, eseguiti per la già citata famiglia Rabia, tornerà opportuna qualche indicazione d'indole genealogica, colla quale si potranno spiegare le vicende di quei lavori. Era la famiglia Rabia una delle nobili ed antiche di Milano e, senza troppo risalire, basterà ricordare come un *Jacobus Rabia* fosse nel 1448 uno dei sindaci della città, eletto a rappresentare la Porta Vercellina: un figlio di questi, nel 1471 figura nelle elezioni del quartiere di Porta Ticinese, col nome « *Aloysius de Rabiis filius quondam domini Jacobi* » ed avrebbe avuto due figli, di nome Gerolamo e Giacomo. Parallelamente a questo, abbiamo, un altro ramo, del quale non ci risulta il grado di parentela col primo, e che partendo da Gerardo Rabia, padre di Antonio, ci presenta l'Ambrogio Rabia, già menzionato nei riguardi di Santa Corona, come figlio del suddetto, e padre di quell'Antonio Rabia, detto Antonio III, che fu conte di Melzo e sposò una Beatrice Gallerana. Il Gerolamo, figlio di Luigi, e l'Antonio figlio di Ambrogio, si trovano appunto ripetutamente menzionati nel periodo che va dal 1500 al 1530: ma, mentre del primo non si può precisare la diretta successione, del secondo si sa ch'ebbe per figlio il già nominato Gian Francesco, che fu Decurione di Milano nel 1568.

La già citata menzione, fatta dal Vasari nella seconda edizione delle sue *Vite*, dei lavori eseguiti dal Luini in una casa presso la chiesa di S. Sepolcro in Milano, era sin qui passata inosservata dagli studiosi; lo stesso Williamson, che nel suo volume sul Luini trascrisse i vari passi, nei quali il Vasari cita incidentalmente il nostro pittore, non colse da quell'accenno l'argomento per avviare qualche indagine riguardo il lavoro di tanta importanza, che il Luini avrebbe eseguito per commissione della famiglia Rabia; e certamente non si presentava facile il còmpito di identificare uno stabile ormai completamente distrutto, tanto più in mezzo alle contradditorie notizie derivanti dalla destinazione che quell'edificio ebbe, dal 1540 al 1786, come sede del Pio Luogo di S. Corona. Per fortuna, le indagini che ancora fu possibile di compiere hanno acconsentito di determinare, non solo la ubicazione e la disposizione d'assieme della casa decorata dal pennello del Luini, ma di identificare varie reliquie delle sue decorazioni pittoriche.

La più remota notizia, relativa ad uno stabile della famiglia Rabia, di una certa importanza architettonica e decorativa, ci è data dal Cesariano, il quale, a fol. CX *v* dei suoi *Comenti a Vitruvio*, stampati come già si disse nel 1521, dice: « ma non è anchora silendo di quello Egregio et di magnificentia come uno Lucullo: Hieromino Rabia, da la fabrica dil quale si po videre quanto di epsa scientia architectonica si è dilectato ». Qualche decennio dopo, il Cicerejo non solo menzionava la sontuosità della casa, ma accennava anche al nome del Luini, dicendo a proposito di Gerolamo Rabia: « Idem, magnificentissimas aedeis, Bernardini Lovinii pictoris nobilissimi arte condecoratas, possedit e regione templi, quod Rocius, olim Hierosolymis victor, ac triumphans reversus, Christi sepulcro dicavit » (1). Le due indicazioni del Cicerejo e del Vasari si confermano e completano a vicenda, sia per la ubicazione, che per il nome dell'artista: e

(1) La chiesa di S. Sepolcro venne infatti fondata dal milanese Benedetto Rozone, mastro della zecca che si trovava poco discosto dalla chiesa stessa.

se il Vasari fa il nome di Gianfrancesco Rabia, anzichè di Gerolamo, ciò si potrebbe spiegare colla circostanza che, essendo già morto il Gerolamo Rabia all'epoca della sua venuta a Milano, egli avrebbe visitato la casa, dipinta dal Luini, accompagnato da Gianfrancesco, da lui considerato come il proprietario.

Lo stesso Cicerejo, nel Codice *mss* della Trivulziana (n. 756), ebbe a conservarci il testo di tre iscrizioni latine, provenienti dalla casa Rabia di S. Sepolcro, che al suo tempo si trovavano

Le tre lapidi, menzionate dal Cicerejo come già esistenti alla Pelucca, ed ora nel Castello Sforzesco, Milano.

infisse « in exteriori pariete cujusdam Tabernae e regione Divae Mariae Scala » ; e sebbene egli le abbia ricordate come provenienti dalla Villa Pelucca, posseduta dal medesimo Gerolamo Rabia, non è ormai dubbio che queste tre iscrizioni, oggi nel Castello Sforzesco, appartengano alla serie stessa di cui fanno parte le otto iscrizioni, una delle quali greca, che il Padre Allegranza sul finire del secolo XVIII trascrisse come esistenti nello stabile del Pio Luogo di S. Corona, in piazza S. Sepolcro; quattro delle quali ancora si veggono nel giardino della stessa casa, ora di proprietà del signor Franco Bordini. Fra queste

iscrizioni, ha particolare interesse quella che ricorda l'architetto dell'edificio:

DAED . PHAR.
C. GOBBIVS INSVBER
STA. ARCH. HIE. ARAB.
AED. EXAC. FORT.
PHERE. POLI
OR. IT.
VT. T. S.

Essendo questa iscrizione fra le quattro che andarono perdute nel secolo XIX, non ci è dato di verificare la trascrizione sul testo originale, e tanto meno la seguente interpretazione fatta dall'Allegranza:

daedalo phario
Christophorus Gobbius insuber
statuarius architectus hieronymi arabi
aedes exactas fortiter
pherecles poli
ornavit ita
ut tempori supersint.

Ciò che ad ogni modo risulterebbe assodato, è che la casa di Gerolamo Rabia, diventata più tardi l'ampliata sede di Santa Corona, venne eretta dal celebre scultore ed architetto milanese Cristoforo Solari, detto il Gobbo.

Queste notizie relative alla ubicazione dello stabile Rabia, e ai nomi dell'architetto e del proprietario, hanno aiutato a proseguire nella ricerca dell'epoca cui risale la costruzione, alla quale necessariamente è subordinata la data delle decorazioni eseguite dal Luini.

Dovendo escludere il periodo di attività di Cristoforo Solari che corrisponde al dominio di Lodovico il Moro, nel quale periodo l'artista si estrinsecò specialmente come scultore, si deve ritenere che la costruzione della casa Rabia appartenga al suc-

cessivo periodo, comprendente le due dominazioni francesi di Luigi XII e di Francesco I, durante le quali Cristoforo Solari si trovò addetto ai lavori della Cattedrale di Milano, colla duplice qualità di scultore e di architetto, tanto che i deputati della Fabbrica ebbero nel 1507 ad ingiungergli di non prestare ad altri l'opera sua. A tale conclusione concorre la circostanza che il Gerolamo Rabia parteggiava apertamente pei francesi, come il Cicerejo ci assicura « idem Hieronymus Arabius claruit etiam liberalitate, quæ presertim in Gallos quorum erat studiosissimus, exercuit » (1) : cosicchè sembra naturale il pensare che il mecenatismo del Rabia abbia trovato lo stimolo per esplicarsi, in una di quelle due fasi della dominazione francese, vale a dire fra gli anni 1499 e 1512, oppure fra gli anni 1515 e 1526. Nei riguardi del Solari, la fabbrica potrebbe indifferentemente ascriversi all'uno o all'altro dei due periodi, avendo questo artista lavorato in Milano sino all'anno di sua morte, avvenuta per pestilenza nel 1527; mentre a scegliere fra i due periodi di tempo ci può guidare qualche elemento direttamente desunto dalle vicende stesse del proprietario.

Il Gerolamo Rabia, che il Cicerejo dice « Aloysii filius, Melanensis, civis honestissimus, Magistratus extraordinarii praeses » è menzionato anche in altri documenti che di recente vennero in luce, e lo ricordano impigliato nel 1522 in una causa già da quattro anni vertente fra lui e il Comune di Monza, e riguardante un corso d'acqua che, proveniente da scaturigini a monte di questa città, il Rabia aveva fatto passare per l'abitato allo scopo di irrigare, a valle di Monza, i suoi possessi della Rabina e della Pelucca (2).

Lo stesso Gerolamo Rabia vendeva nel 1520 alla famiglia Rho una casa che prospettava sulla piazza e via di S. Sepolcro (3),

---

(1) Il Cicerejo, a proposito del Rabia e dei francesi narra « cum illos convivas sæpius adducere consuevisse; atque interdum ad potandum largius invitare, ea lege, ut si uno haustu argenteam situlam, vivi plenam exinanirent etiam vas ipsum auferrent et sibi haberent ».

(2) Le vicende di questa causa, sono narrate nei *Saggi di Storia monzese*, Vol. I, del Prof. Giuseppe Riva — Monza, Tip. operaia 1910.

(3) Istr. 5 luglio 1520 rog. Freganeschi. La casa era descritta « de sedimine

confinante coll'ospizio del Pozzo, e con un vicolo di accesso alla chiesa di S. Sebastiano; e poichè non doveva trattarsi della casa decorata poi dal pennello del Luini, così si deve pensare ad uno stabile attiguo a quello che il Rabia aveva di recente rifabbricato. Tutto ciò induce a ritenere che la costruzione della casa di S. Sepolcro, su disegno del Solari, appartenga al secondo periodo della dominazione francese, e che non prima del 1516, abbia ricevuto la decorazione pittorica. Stabilire se prima dell'affresco *Coronazione di Spine* o dopo, sarebbe piuttosto difficile, non solo per la mancanza di documenti, ma per la stessa scarsità delle reliquie pittoriche che ci fu dato di identificare; le quali, ad ogni modo, costituendo un saggio di singolare spigliatezza nella composizione e nella tecnica dell'artista, anche in soggetti non sacri, si riannodano agli affreschi di Brera e di S. Corona, dell'anno 1521, anzichè ai dipinti di S. Giorgio, del 1516.

Già queste considerazioni mi avevano indotto a riportare la costruzione della casa Rabia di S. Sepolcro al secondo periodo della dominazione francese, e precisamente fra il 1516 e 1520 — giacchè il Cesariano la menziona, come si disse, nel suo libro stampato nel 1521 — allorquando ebbi la fortuna di rintracciare una indicazione ancora più precisa. Infatti, in una delle testimonianze rese nel 1575 riguardo la nobiltà e la parentela della famiglia Rabia — testimonianze conservate nella Raccolta Fagnani *mss*, alla Bibl. Ambrosiana — ebbi a rilevare quella di Giov. Ant. da Fossate, il quale dichiarava: « son di età d'anni 85, dico haver cogniosciuto la buona memoria dell'Ill.mo S.r Antonio Rabia, et ho cognosciuto il S.r Hieronimo qual fece fabricare una casa grande presso la chiesa di S. Sepolchro di questa città, et credo fu circa l'anno 1516 ». Si tratta adunque di persona che poteva ricordare di aver veduto, nella sua gioventù, costruire la casa di S. Sepolcro: e il *circa* preposto alla data 1516, più che

---

uno, sito in Porta Ticinensis parr. S.ti Sebastiani, cui toto sedimine coheret ab una parte strata et platea S.ti Sepulchri: ab alia illorum de Ello et in parte hospitii puthei; ab alia hæredes q. domini de Brone, et in parte quoddam accessum seu streciolum inter ecclesiam S.ti Sebastiani ».

naturale dopo i sessant'anni trascorsi, non infirma menomamente il valore della dichiarazione stessa, giacchè il riferirsi del testimonio alla data 1516, dimostra come egli ricordasse che quello stabile fosse stato eretto dopo il ritorno dei francesi in Milano con Francesco I.

Ed ora, non rimane che di riassumere le poche notizie sulle vicende della casa Rabia, e raccogliere gli scarsi indizi riguardanti le decorazioni. Il Latuada — al quale dobbiamo la trascrizione della nota relativa alla commissione data al Luini dai deputati di Santa Corona, nel 1521 — descrivendo la sede più ampia che questo Pio Luogo aveva al suo tempo, dice: «vi ha ricordanza che Gianfrancesco Rabia, nobile milanese, dato abbia in dono questo sito al Pio Luogo, a fine di potervi più comodamente disporre le medicine che vi si distribuiscono a poveri infermi, ed unirvisi li nobili Deputati, per trattare degli affari a tale caritatevole officio attinenti ». Ed aggiunge: « È la fabbrica quanto più liscia al di fuori, altrettanto ricca ed ornata al di dentro, avendo un cortile coi porticati sostenuti da colonne di marmo, sopra le di cui muraglie dipinte furono varie figure al naturale da Bernardino Lovini, che ha del pari fregiate con le sue vaghe pitture quasi tutte le stanze superiori ». Nessun dubbio quindi che si tratti della stessa casa Rabia, veduta dal Vasari verso il 1560, colla sola avvertenza che, se il Latuada potè scrivere che la facciata era liscia, ciò si spiega col fatto che le pitture, dal Luini eseguite sulla fronte e menzionate dal Vasari, dovevano a quell'epoca essere già svanite, come le già ricordate sulle fronti della Misericordia e di S. Maria della Scala [1].

---

[1] Questa parte dello stabile di Gerolamo Rabia, decorato dal Luini, era stata acquistata nel 1531 da quel Domenico Sauli, che dopo il Congresso di Bologna era statõ incaricato da Francesco II Sforza di ricevere, assieme al presidente Sacco e ad Alessandro Bentivoglio, la consegna dello Stato di Milano: il Sauli si installò nella Casa Rabia colla moglie e la figlia: e nel 1532 vi ospitò il Duca Franscesco II, che gli tenne a battesimo un figlio. Nacque in quella casa il beato Alessandro Sauli; e quando questi, avviato nell'ordine dei Barnabiti dovette ritirarsi a Pavia, anche il padre si trasferiva in questa città, nel 1546. Al periodo di questa proprietà Sauli, si riferisce il cenno del Taegi, nel suo libro *La Villa*, edito a Milano nel 1559 « taccio il signor Domenico Sauli abbondantissima fonte d'ogni virtù, col suo amenissimo giardino » (vedi pag. 166). Questa vendita

L'Allegranza in una lettera a Pompeo Casati, cistercense [1] così descriveva la casa Rabia, a proposito delle già citate iscrizioni: « le prime otto sono inedite e si leggono sui piedistalli marmorei delle mezze colonne adossate ai pilastri di un vecchio portico, che serve per il laboratorio degli unguenti del Pio Luogo di S. Corona. Sopra il portico s'innalza una casa di bell'aspetto, e davanti ad esso vi è un giardino da erbe. Questo aveva fatto fare per isvago suo e degli amici Gerolamo Arabo o Rabbia sul cadere del secolo XV [2].

Il giardino di Casa Rabia, ora Bordini.

Era anche visibile attraverso ad una gran porta, munita d'inferriata, a tutti quelli che passassero di là, perchè ivi appunto si apriva una strada che, dopo il 1576, fu occupata dalla magnifica fabbrica dell'ingrandita Chiesa di S. Sebastiano. »

---

al Domenico Sauli è ricordata anche nelle testimonianze rese nel 1575 riguardo la nobiltà della famiglia Rabia: « et il S. Gieronimo et suoi figliuoli hanno delle possessioni nel territorio della Pelucha appresso a Monza et in altri luoghi, et detto S. Gieronimo havea una casa in questa città sopra al pasquero di S.to Sepulchro, qual fu venduta al Saulo ». Fagnani *mss.* Bibl. Ambrosiana.

(1) *Francisci Cicerei Epistolarum, libri XII* ecc. Mediol. MDCCLXXXII, Tip. Monastero S. Ambrogio, pag. 287 e seg.

(2) L'Allegranza, confondendo il Giacomo Rabia fratello di Gerolamo, col nonno di entrambi, pure di nome Giacomo, e basandosi sul fatto che questi ri-

L'abbandono della primitiva sede di S. Corona, attigua alla chiesa di S. Sepolcro, era avvenuto nel 1540, come viene attestato dalla lapide che ancora si conserva sulla fronte della ricostrutta casa Paletta; e per spiegarci la circostanza che il Vasari menzionasse la nuova sede come proprietà del Gian Francesco Rabia, dobbiamo pensare che questi siasi compiaciuto di mostrare allo storico dell'arte, un esempio del mecenatismo della sua famiglia. Nel 1577, il Luogo Pio di S. Corona aveva riacquistata la casa della famiglia Rho, già di provenienza Rabia, allo scopo di meglio soddisfare alle necessità di servizio [1]: ed è a quell'epoca che risale l'adattamento del menzionato portico ad uso di farmacia, e di un locale ad uso Oratorio, in sostituzione del vecchio, attiguo alla chiesa di S. Sepolcro, che il Luogo Pio abbandonava definitivamente, e nel 1584 cedeva ai Padri Oblati di S. Sepolcro, per L. 16.000. E certo fu nobile pensiero quello che suggerì ai deputati di S. Corona, all'atto di abbandonare e di alienare quello stabile, di far riprodurre nel nuovo oratorio « gli retrati delli Sig. Deputati vecchi, quali herano pincti nell'oratorio vecchio, dentro dalla casa dove si faceva la spezieria vecchia di S. Corona ». Volle la sorte che a questo còmpito fossero chiamati Giov. Pietro ed Aurelio Luini, i quali si trovarono a dover riprodurre, a sessant'anni di distanza, l'opera paterna.

Il Latuada riferisce infatti come « nella Cappella ove si uniscono li Sig. Deputati di questo Pio Luogo, e massimamente per ascoltarvi la santa messa, si vede un'immagine di M. Vergine fatta dal celebre dipintore Cesare da Sesto, ed un'altra del Redentore coronato di spine, dipinta da Aurelio, figlio del mentovato Bernardino Lovini ». Fortunatamente la sorte volle conservarci, in condizioni abbastanza discrete, l'affresco originale del Luini, lasciando invece andare in rovina la copia; della quale ri-

---

sultava defunto prima del 1499, concluse che il Gerolamo Rabia, cui si deve la casa di S. Sepolcro, e premorì al fratello Giacomo, dovesse esser morto nel secolo XV, mentre lo troviamo ancora vivente nel terzo decennio del secolo XVI.

[1] L'istromento in data 20 settembre 1577, dice che si acquistava da Alessandro, Ambrogio e Camillo Rho, una casa in Porta Ticinese, Parr. S. Sebastiano, confinante colla proprietà de Ello, la chiesa di S. Sebastiano, e un *accessio*, che sarebbe ancora lo *streciolo* della vendita 1520. La casa venne riadattata nell'anno 1578 per i servizi di S. Corona.

maneva solo un ricordo nel frammento di affresco, erroneamente attribuito a Bernardino Luini, posseduto nella prima metà del secolo XIX da Giuseppe Buffet, al n. 3176 di Piazza S. Sepolcro, ed acquistato nel 1861 dal cav. Carlo Morbio di Milano; del quale frammento non rimane altro ricordo, all'infuori della incisione, che qui è riprodotta [1]. È facile riconoscere nelle figure dei devoti, la copia di uno dei gruppi di deputati che si veggono nell'affresco di Bernardino Luini, mentre le dimensioni di quel frammento, indicate sulla stessa incisione in m. 1.12 per m. 1.12, comprovano come la copia fosse stata eseguita in dimensioni uguali a quelle dell'originale. L'Aurelio però, ad eccezione dei ritratti dei deputati, interpretò a modo suo la scena della *Coronazione*, come risulta dalle figure dei soldati che, nella succitata incisione, si veggono sopra la linea dei devoti.

Frammento della « Coronazione »
copiata da Aurelio Luini.

Il Pio Luogo di S. Corona effettuava un nuovo ampliamento nel 1781, e ben si può pensare come i rimaneggiamenti interni non dovessero riuscire di vantaggio per dipinti, che già contavano due secoli e mezzo di esistenza. Cinque anni più tardi, la sede di S. Corona veniva trasferita all'Ospedale Maggiore, e la casa di Piazza S. Sepolcro passava in proprietà privata, il che dovette occasionare nuove e più radicali trasformazioni: infatti, nei primi anni del secolo XIX, la casa venne adibita ad uso di

[1] Vi è memoria che il Morbio abbia spedito all'estero un frammento di affresco, attribuito al Luini, e che per incidente di viaggio, il dipinto sia giunto a destinazione tutto frantumato: forse si trattava di questo frammento di Aurelio Luini.

Galleria inedita. — TAV. VII. - Europa con altre ninfe: toro in lontananza.
alt. m. 2.00, largh. m. 2.80.

TAV. VIII. — Europa e le ninfe vezzeggiano il toro, e lo coronano di fiori.
alt. m. 1.40, largh. m. 1.20.

Bernardino Luini dip.te   Gaetano Zancon dis.e e inc.e

TAV. IX. — Europa, coll'ajuto delle ninfe, si asside sul dorso del toro.
alt. m. 2.00, largh. m. 2.80.

Bernardino Luini dip.   Gaet. Zancon dis. e inc.

TAV. X. — Europa è portata sul mare dal toro natante.
alt. m. 2.00, largh. m. 1.20.

TAV. XI. — Europa si volge penosa verso il patrio lido.
alt. m. 2.00, largh. m. 2.80.

TAV. XII. — Europa è consolata da Venere, che le presenta Imeneo.
alt. m. 2.00, largh. m. 2.80.

Dalla Casa Rabia in S. Sepolcro,
ora nel Castello Sforzesco - Milano.

Fot. G. Passani.

albergo, dal titolo di *Croce di Malta*, e nella *Nouvelle Description de la Ville de Milan*, pubblicata nel 1819 a cura di G. B. Carta, si legge, alla pag. 221 : «Dans l'auberge de la Croix de Malthe, qui est située sur la place du S. Sépulcre, on peut voir des peintures à frésque de Bernardin Luini et d'Aurèle son fils, qui existaient dans l'oratoire de l'Hospice de la Couronne, qu'on a supprimé. Quoique ces peintures aient beaucoup souffert par le temps et par l'action du sciage pour les transporter, cependant elles offrent encore plusieurs beautés ». Questo passo già reca la interessante notizia che gli affreschi del Luini e del figlio Aurelio erano stati staccati dalle pareti, segando i muri, e si trovavano ancora in luogo; lo scrittore però cadde nell'equivoco di ritenerli provenienti unicamente dall'Oratorio di Santa Corona, sebbene in parte quei dipinti fossero di argomento profano, come risulta dalla riproduzione che ne veniva fatta in sei

tavole incise in rame, contenute in due quaderni della *Galleria inedita*, pubblicata a Milano nel secondo decennio del sec. XIX, accompagnate dalla seguente poco lieta notizia sulla sorte toccata ad altre pitture del Luini : « queste pitture furono nella massima parte distrutte nella ricostruzione della casa stessa, di proprietà Silva, già appartenente al Luogo Pio di S. Corona, ed a gran ventura si pensò di conservare e trasportare, nel vicino albergo della Croce di Malta, gli intonachi rappresentanti la favola di Europa ». Sono questi i frammenti che, venduti verso il 1845, come riferisce il Malvezzi nel suo volume sull'Arte lombarda, passarono in Germania, nel Gabinetto delle stampe in Berlino, ed oggi sono esposti nel *Kaiser Friedrich Museum*.

Dalla Casa Rabia (?)
Pinacoteca di Brera (dono Sipriot).

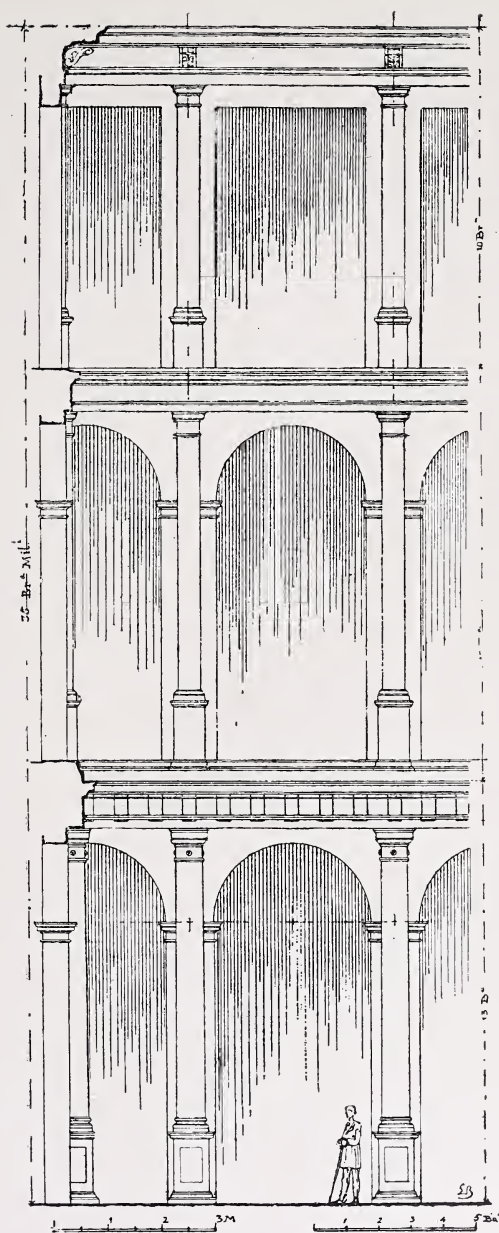
Fot. Anderson.

Altri frammenti esistevano ancora, all' atto del successivo trapasso del vecchio stabile, da Silva in Palletta; così l'avv. Emilio Seletti ricorda come verso il 1865, in un locale di scuderia della casa Palletta, esistesse un affresco del Luini, distaccato, ma tuttora sopra una porzione di muratura tenuta assieme da grosso telaio di legno e ferro: il soggetto era un S. Rocco col cane, con fondo di architettura e paese, più grande del vero : l'affresco venne a quell'epoca acquistato dall'antiquario Baslini, trasportato su tela, e restaurato dal prof. G. Bertini: fu spedito a Parigi ed acquistato per L. 16.000, dal Principe Gerolamo Napoleone. L'essere questo dipinto montato sopra grosso telaio, come lo erano i frammenti della *Favola di Europa*, ed altri affreschi di cui parleremo fra breve, e che si debbono ritenere levati dalla stessa

casa Rabia in S. Sepolcro, ci fa pensare che, al pari degli altri, provenisse dalla ricostruzione ricordata nella *Galleria inedita*, avvenuta sul finire del secolo XVIII, quando non erano ancora famigliari quei sistemi per il distacco e trasporto su tela, o su tavola, che nel secondo decennio del secolo XIX vennero in voga, siccome vedremo parlando della Villa Rabia. Altri frammenti possiamo ancora identificare come provenienti da casa Rabia in Milano, e sono: tre piccole teste che si conservano nella Pinacoteca del Castello Sforzesco, nelle quali si può ravvisare Giove, Mercurio e un'altra divinità (1): la testina già nella Collezione His de la Salle, ora al Louvre, e forse il frammento donato nel 1904 dal signor Sipriot alla Pinacoteca di Brera.

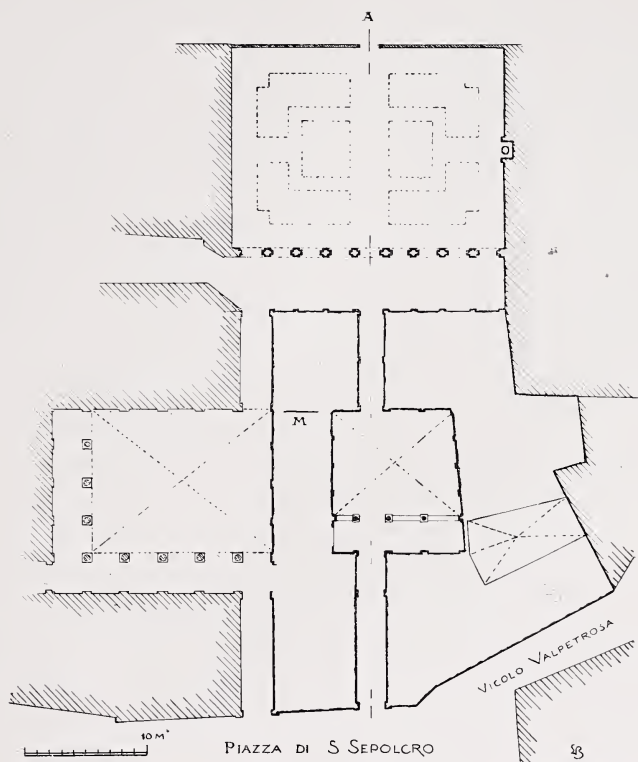
Eppure, rimaneva ancora nel 1875 qualche parte del vecchio edificio decorato dal Luini: ed è da rilievi ed assaggi eseguiti prima della loro demolizione, che possiamo ricomporre sommariamente la disposizione della casa Rabia, quale risulta dalla planimetria riprodotta a pag. 177, e dal disegno relativo alla facciata verso il giardino, che doveva costituire la parte più interessante dell'edificio, poichè prospettava su di un ampio spazio libero, sistemato a giardino, nel cui lato di fondo si apriva la porta (lettera *A*) comunicante collo *streciolo* di S. Sebastiano: è questa la facciata che, col triplice ordine di arcate e loggiati, offrì un campo propizio al pennello del Luini. I piedistalli dell'ordine inferiore portavano le dieci iscrizioni già menzionate, ed è nella parte di planimetria indicata a tratteggio che si potrebbe riconoscere lo stabile alienato da Gerolamo Rabia nell'anno 1520, il che può avere portato anche a qualche modificazione nella fronte verso il giardino, cagionando il disperdimento delle tre iscri-

---

(1) La provenienza non è dubbia per le tre piccole teste della Raccolta municipale nel Castello Sforzesco, giacchè i frammenti recano la indicazione «provenienti dal Cortile di S. Corona». Anche la indicazione «già proprietà di A. Appiani» concorre ad accertare che furono distaccati in sèguito alle modificazioni introdotte nello stabile abbandonato da S. Corona nel 1786: la testina, già nella Collezione His de la Salle ed ora al Louvre, per la quale ebbi altre volte ad ammettere la possibile provenienza dalla Pelucca, può con maggiore probabilità provenire dalla Casa Rabia: a ciò concorre la circostanza che quel dipinto è ancora sull'intonaco originario, come le anzidette teste.

Particolare della fronte verso il giardino, colle loggie,
nella Casa di Gerolamo Rabia — Sec. XVI.

zioni che, impiegate come materiale di fabbrica in una casa del quartiere di S. Maria della Scala, furono vedute dal Cicerejo, come già si disse, e dove più tardi le ritrovò il Latuada, in parte consunte per il transito di carri. A persuaderci che lo stabile di S. Corona comprendesse anche questa parte, ci aiuta il Paraino coi suoi appunti *mss* alla Trivulziana, che così descrivono la sede del Pio Luogo, nel secolo XVII: « trovansi le di lei stanze quasi tutte dipinte a fresco da Bernardino Lovino, celebre pittore milanese, come anche li Portici del suo cortile, che da due lati si trova cinto. Di sopra poi vi è l'oratorio dove li cavalieri deputati si trattengono ad udire la S. messa, ed in esso si mira una Vergine colorita dal famoso Cesare da Sesto, ed un Cristo coronato, opera di Aurelio Luini » [1]. La disposizione del cortile cinto da portico lungo due lati, è rimasta anche dopo la ricostruzione dello stabile, avvenuta come si disse nel 1875; debbo al collega arch. Angelo Savoldi, che attese a questa ricostruzione, non solo il rilievo planimetrico dello stabile preesistente, dal quale potei desumere le parti originarie della casa Rabia, ma anche qualche notizia di fatto: così le lunette dei porticati del cortile maggiore avevano conservato, a memoria d'uomo, dei medaglioni, di cui il venditore della casa si era, all'atto della cessione, riservato il possesso per avere agio di alienarli; altra interessante testimonianza è quella relativa agli apparati di forni ecc. per la preparazione dei medicinali di S. Corona, che l'architetto Savoldi potè ancora vedere nel locale terreno, verso giardino; infine, durante la demolizione degli ultimi avanzi della casa Rabia vennero in luce alcune reliquie di decorazione ad affresco nel locale terreno fra i due cortili, nel punto segnato *M* sulla

---

[1] Anche il Cicerejo, (Cod. Triv. n. 756), dopo di avere descritta la casa di Gerolamo Rabia in Milano, col passo già riportato a pag. 160, aggiunge: « quas ædeis, pharmacis inopibus gratis propinandis dicatas, Spineæ Coronæ sodales nuper emerunt ». Questa sarebbe un'altra testimonianza, e molto attendibile, in appoggio della tesi che lo stabile Rabia, dipinto da Bernardino Luini, passò dalla proprietà Sauli in possesso del Luogo Pio di S. Corona per acquisto, e non per dono di Gian Francesco Rabia, come il Latuada ebbe a riportare, per semplice tradizione.

Planimetria della Casa Rabia — Milano.
— Secolo XV —

planimetria: reliquie che trasportate su tela furono di recente, dall'attuale proprietario dello stabile sig. Franco Bordini, donate alla Biblioteca Ambrosiana. In uno di questi frammenti si intravvede ancora la disposizione di un'ampia scalinata prospettante un piazzale, nel quale stanno vari gruppi di figure: l'altro presenta dei particolari architettonici, che offrono qualche analogia colla veduta prospettica di un tempio, che troviamo in uno degli

affreschi Cernuschi-Duveen col quale, più innanzi, viene messo a raffronto. Quei due frammenti debbono avere fatto parte di un'unica composizione, come risulta confermato dalla loro sovrapposizione, data alla pagina 197.

Fu nell'eseguire il lavoro di eliminazione dei frammenti di affresco, erroneamente ritenuti di provenienza della Villa Pelucca, ch'ebbi campo di identificare, nel 1910, l'origine degli affreschi del Luini, conservati a Berlino. Infatti, nel catalogo della Pinacoteca del *Kaiser Friedrich Museum,* pubblicato nel 1909, sono elencati nella scuola lombarda, alle pag. 156-157, nove frammenti di affreschi di Bernardino Luini, di soggetto mitologico, la di cui nitida riproduzione è corredata da sommari cenni descrittivi, col richiamo al ciclo degli affreschi della Pelucca, del quale avrebbero fatto parte quei nove frammenti: anzi nella più recente guida del Museo, l'accenno a tale provenienza si accompagna ad una inesattezza topografica, indicando la località della Villa Pelucca « sul lago di Como » ([1]). L'assegnare questi nove frammenti alla villa Pelucca dovette sembrare abbastanza ovvio a chi poteva ricordare come nel 1821, l'Accademia delle Belle Arti di Milano, preoccupata per l'imminente trapasso di quella Villa in proprietà privata, si fosse accordata col Governo per distaccare dalle pareti le porzioni abbastanza conservate di quei dipinti del Luini: il che spiega altresì come altri frammenti, pure considerati come provenienti dalla Pelucca, si trovino da tempo dispersi in pubbliche gallerie.

Nessuna obbiezione si sarebbe potuto fare al proposito di ascrivere a quel ciclo anche i nove frammenti di Berlino, di argomento mitologico, come quelli che vedremo decorare una delle sale alla Pelucca, se non fosse stato ancora possibile di riannodare quei frammenti, mediante le prove già addotte, all'altra opera affrescata dal Luini in Milano e menzionata dal Vasari, della quale si riteneva ormai perduta qualsiasi traccia; la quale

([1]) L'errore deriva dal fatto che nel Catalogo stesso della Pinacoteca di Brera, del 1908, a pag. 11 si menziona « la Villa Pelucca, presso Como ».

Kaiser Friedrich Museum — Berlin. n.° 219 *c*.

a 1.16 × *l* 1.23

Ninfe che raccolgono fiori.

Fotogr. Gesellschaft Berlin.

n.º 219 *b*.

1.07 × 1.30 Europa e ninfe che raccolgono fiori — (sèguito del frammento precedente).

n.º 219 *d*.

0.42 × 0.34 (altro frammento).

n.⁰ 219 *a*.

1.03 × 0.92 Europa corona di fiori il toro.

n.° 219 *f*.

1.68 × 2.00 Europa, ajutata dalle ninfe, si asside sul dorso del toro.

n.º 219 *i*.

1.45 × 0.89 Europa è portata sul mare.

n.º 219 *g*.

1.15 × 1.21 Europa si volge verso il patrio lido.

n.⁰ 219 *h.*

1.59 × 1.09 Nettuno e tritoni che scortano Europa (sèguito del frammento precedente).

n.º 219 *a*.

1.69 × 1.99 Europa consolata da Venere, che le presenta Imeneo.

constatazione varrà ad accrescere l'interesse dei frammenti, sebbene il loro raffronto colle incisioni della *Galleria inedita,* ci porti a dover lamentare i successivi deterioramenti subìti. Infatti, quelle incisioni, di cui si diede la riproduzione, se per la circostanza di essere eseguite a semplice contorno, colla interpretazione classica dell'epoca, non consentono un giudizio di merito dell' opera del Luini , ci permettono però di riscontrarne gli smembramenti e le ulteriori mutilazioni subìte verso la metà del secolo XIX, allorquando, dopo esser rimasti in Milano sino al 1845, quei frammenti vennero venduti e passarono in Germania.

Il catalogo del Museo di Berlino, descrivendo i frammenti nella loro condizione attuale, accenna come due di quei nove frammenti (n. 219 *C*, e n. 219 *B*) costituissero un'unica composizione, conforme ad un disegno conservato nel Gabinetto delle stampe dello stesso Museo: al quale smembramento si accompagnò purtroppo la mutilazione di una parte del gruppo delle donne che stanno cogliendo fiori, quale si vede inciso nella prima delle tavole della *Galleria inedita*. Lo stesso catalogo non avverte invece l'altro smembramento subìto dalla composizione di Europa che, assisa sul toro, volge lo sguardo al lido dal quale si allontana: ed è strano che, nel dare la riproduzione dei frammenti 219 *G*, e 219 *H* — dei quali è così evidente la connessione — non siasi pensato di accostare almeno quei due frammenti, per modo da ricomporli in unità, come appare nella tavola quarta della citata *Galleria inedita*.

Pertanto, otto dei frammenti di Berlino corrispondono ai sei che, staccati dalla Casa Rabia in Milano al principio del secolo XIX, rimasero in Italia sino al 1845: non rimarrebbe che il frammento minore (n. 219 *d*), per il quale non è possibile di asserire con sicurezza la provenienza da Casa Rabia, per la circostanza che non è compreso nella serie delle incisioni della *Galleria inedita*, e che, a differenza degli altri otto, non si trova trasportato su tela [1].

---

[1] Il catalogo del Museo di Berlino accenna infatti come il frammento sia ancora sul muro; ma si può ritenere che, per le stesse piccole dimensioni, il dipinto non abbia imposto il provvedimento di un trasporto su tela, quale invece dovette risultare necessario per gli altri frammenti, come si dirà più innanzi.

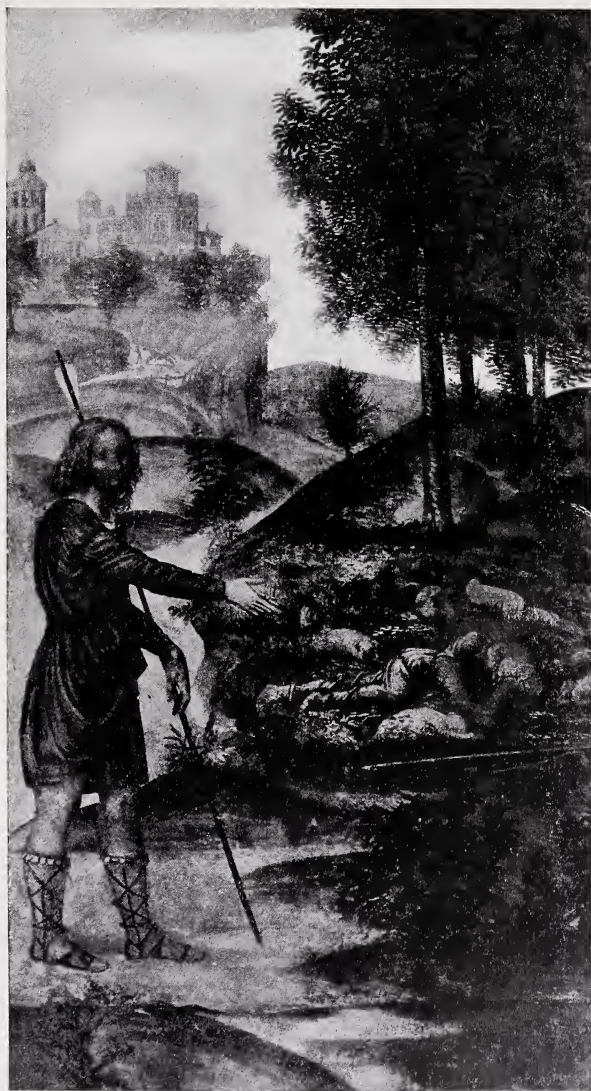
Le medesime indagini avviate per rettificare la provenienza dei frammenti nel Museo di Berlino, consigliarono un'analoga rettifica per la provenienza di altri frammenti, che Enrico Cernuschi aveva adattati come decorazione del vestibolo nel palazzo da lui fabbricato a Parigi, in via Velasquez, per ordinarvi specialmente la ricca collezione dei bronzi giapponesi, da lui legata alla città di Parigi [1].

La circostanza che otto di quei frammenti, da me sommariamente segnalati nel 1895, si trovavano sotto vetro, non mi aveva concesso, a quell'epoca, di constatare come non fossero riportati, nè sulla tela, nè sul legno; fu soltanto in una più recente occasione ch'ebbi di rivedere quelle composizioni — dopo che dal vestibolo del Palazzo Cernuschi erano passate a decorare una sala del noto collezionista Kann, per entrare poi a far parte delle raccolte d'arte Duveen, sempre a Parigi — che potei constatare come quegli affreschi, assieme ai quali vidi due frammenti secondari, i quali non avevano trovato posto nel vestibolo Cernuschi, si trovassero sopra un tratto di muratura, racchiuso in robusto telaio in legno [2]. Questa condizione di fatto era già per sè stessa, sufficiente a stabilire che quelle pitture non potevano provenire dalla Pelucca: perchè, come risulta da quanto si dirà in seguito, l'opera del distacco eseguita dal Barezzi negli anni 1821-22 non ebbe ad implicare la demolizione di muri, come sarebbe invece stato necessario nel caso che i dipinti non fossero stati dal Barezzi stesso riportati sopra tavole in legno, o su tela.

---

[1] Enrico Cernuschi, milanese, emigrato a Parigi dopo il 1848, dove seppe formarsi una forte posizione nel mondo finanziario, aveva acquistato, nel 1874, la collezione d'arte dell'avvocato Cavaleri. Nel 1897 la collezione, in sèguito alla morte del Cernuschi, andò all'asta pubblica.

[2] I frammenti della Collezione Duveen erano ancora sopra muro, dello spessore di circa cent. 15: il che aveva reso difficile, ed anche pericoloso, il loro peregrinare dalla collezione Cavaleri a quella Cernuschi, e da questa alla Raccolta Kann. I signori Duveen accolsero favorevolmente il consiglio, ch'ebbi a dare loro nel dicembre 1910, di fare trasportare su tela gli affreschi del Luini: operazione affidata al Sig. Annoni di Milano, specialista in materia, e compiuta col migliore esito nel corrente anno 1911.

2.18 × 1.20 Già Collezione Cernuschi, ora Duveen — Parigi.

Il pensare che anche i frammenti Cernuschi, ora Duveen, abbiano fatto parte delle decorazioni di Casa Rabia in S. Sepolcro, si presenta pertanto naturale, quando si rifletta come il Luini vi avesse decorata la facciata, le loggie e le sale: cosicchè, a qualcuno dei soggetti mitologici che il Luini vi affrescò — oltre al già menzionato mito di Europa, ora a Berlino — possono riferirsi i frammenti conservati a Parigi. Si ricordi a tale proposito, come nel 1812, l'illustratore degli affreschi del Luini nella *Galleria inedita*, dopo di avere detto che « le favole ovidiane ed istorie sacre della Casa Silva in S. Sepolcro, furono nella massima parte distrutte nella ristaurazione della casa stessa » aggiungeva che « in occasione di altro più recente risarcimento della casa, fu atterrato un vestibolo, ove di mano di Bernardino erano egregiamente dipinte a chiaroscuro alcune statue di Roma, e tra le altre il famoso gruppo di Laocoonte ». Queste testimonianze già ci hanno portato ad accertare come, per ripetute opere di trasformazione nell'antica Casa Rabia — di proprietà Silva al principio del secolo scorso — molti dipinti del Luini fossero andati distrutti, o dispersi. non essendo da escludere che siasi tentato di salvare qualcosa più dei frammenti della storia di Europa. Le già citate parole nella Guida di Milano, del Carta, secondo le quali i frammenti avevano sofferto « par le temps et par l'action du sciage pour les transporter » fanno pensare all'analogia che i frammenti di Berlino dovevano avere con quelli ora a Parigi, per il fatto di essere, non già riportati su tela o sul legno, come qualche anno più tardi il Barezzi praticò, bensì staccati assieme a porzione del muro, solidamente inquadrata in telaio di legno. Tutto ciò concorre a farci ravvisare, nei frammenti di proprietà Duveen, altre reliquie delle decorazioni che il Vasari vide in Milano verso il 1560, nella Casa Rabia di S. Sepolcro, e ritenne degne di menzione, assieme ai più noti lavori del Luini.

Questa serie di frammenti, già nella collezione Cernuschi si prestò alle più disparate interpretazioni dell'argomento, storico o mitologico, al quale si riferiscono.

Allorquando gli affreschi formavano parte della collezione Cavaleri in Milano, prima di essere acquistati e portati a Parigi dal Cernuschi, si volle intravvedervi un'allegoria delle sofferenze

Già Collezione Cernuschi, ora Duveen — Parigi.

2.18 × 1.24

Già Collezione Cernuschi, ora Duveen — Parigi.
2.18 × 1.13

Già Collezione Cernuschi, ora Duveen — Parigi.

2.18 × 1.39

Già Collezione Cernuschi, ora Duveen — Parigi.
(Procri ferita da Cefalo?)

1.46 × 1 20

Già Collezione Cernuschi, ora Duveen — Parigi.

2.18 × 1.00

Il Tempio della VIRGINITAS.
Gia Collezione Cernuschi, ora Duveen — Parigi.

2.18 × 1.00

Frammenti della Casa Rabia, ora nella Biblioteca Ambrosiana.

Fot. Gigi Bassani.

e delle lotte della Lombardia sotto la dominazione spagnuola. Di tale interpretazione, abbastanza strana, è facile ravvisare l'autore nello stesso proprietario, l'avv. Michele Cavaleri, noto specialmente per le sue bizzarrie nella causa da lui intentata al Comune di Milano, per non avere questo accettata l'offerta condizionata del suo Museo. Non era all'epoca in cui svizzeri, francesi, tedeschi e spagnuoli si disputavano il territorio lombardo, che il Luini poteva sentirsi stimolato ad una raffigurazione parzialmente contraria agli spagnuoli: e se in uno di quei frammenti si poteva intravvedere la preghiera per la liberazione del paese, e in un altro l'allegoria della pace, rimanevano pur sempre inesplicabili gli altri. Entrati a far parte della collezione Seydelmeyer, dopo la vendita Cernuschi del 1897, la interpretazione venne mutata, e nel catalogo della collezione Kann, nella quale erano passati gli affreschi, si diceva: « S'agit-il de Saint Cyprien d'Antioche et de Sainte Marguerite d'Antioche, de Sainte Justine de Padoue, de Sainte Irène de Thessalonique? On incline pour Sainte Irène et ses soeurs Agape et Chionia ». Nel fatto, anche questa interpretazione non persuade molto: mentre sembra più pratico il partito di rinunciare alla identificazione di un unico argomento per la serie dei nove frammenti, ammettendo che alcuni di questi possano riattaccarsi a qualche altra delle varie metamorfosi di Ovidio, che il Luini avrebbe dipinte nella Casa Rabia, ed altri si riferiscano a semplici soggetti d'indole campestre [1] come nel seguente capitolo vedremo aver fatto il nostro pittore, alla Villa Pelucca. Così, il frammento Duveen, a pag. 194, raffigurante una donna colle braccia aperte, e il seno trapassato da una freccia, meglio risponderebbe a quella leggenda mitologica di Cefalo e Procri, che si volle riconoscere in alcuni dei frammenti della Pelucca, riprodotti nel seguente Capitolo.

---

[1] Il Vasari dice infatti del Luini, a proposito della Casa Rabia: « facendovi molte trasformazioni d'Ovidio et altre favole, con belle e buone figure, lavorate dilicatamente ».

CAPITOLO V.

ERNARDINO *Luini e la Pelucca* fu, per l'addietro, un titolo che aveva l'aria di annunciare una novella del quattrocento: e per verità si potrebbe dire che grazie a questo titolo, potè essere per lungo tempo gabellata una leggenda d'amore, la quale si trova ormai sfatata definitivamente coll'autorità di documenti e di dati positivi.

Secondo tale leggenda, mentre il Luini si trovava in Milano, intento a decorare la cappella del SS. Sacramento, nella chiesa di San Giorgio al Palazzo, il parrcco salito sulle impalcature per esaminare gli affreschi, e venuto a parole col pittore, sarebbe caduto dal ponte, rimanendo morto sul colpo. Il Luini, incolpato del luttuoso incidente, si sarebbe sottratto alle ricerche della giustizia, contro di lui eccitata dalla rivalità degli altri pittori, abbandonando Milano travestito da mugnaio, per cercare sicuro asilo nella casa campestre della famiglia dei Pelucchi, vicino a Monza, dove sarebbe rimasto per due anni incognito, finchè l'infuriare di una grave pestilenza ebbe allontanato ogni pericolo di ulteriori ricerche e molestie. Sempre secondo la leggenda, il Luini, durante quella forzata dimora, avrebbe dedicato tutta la sua attività nel decorare le sale che lo ospitavano: e al tempo stesso si sarebbe invaghito di Laura, figlia di Guidotto Pelucchi, di meravigliosa bellezza, per la quale già spasimavano i giovani signorotti dei dintorni. Fra questi, la leggenda annoverava Ferrigo Rabia, amico del pittore, ed Amarotto de' Gavanti, i quali avrebbero colta la occasione di un torneo presso la famiglia

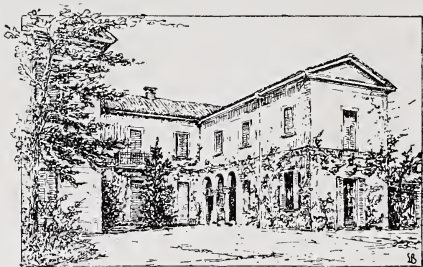
Della Croce, vicino a Monza, per scendere in campo e contendersi le grazie della bella Pelucca. La fortuna delle armi arrise al Rabia; ed il Luini, sebbene rivale nell'amore per Laura, ebbe a compiacersi per la vittoria dell'amico, eccitando sempre più l'ira del Gavanti; il quale, allontanatosi dal torneo e chiamati a raccolta i suoi fidi, attese che il Rabia e il Luini colla famiglia dei Pelucchi facessero ritorno, a sera inoltrata, alla loro dimora per assaltare a tradimento il fortunato rivale, ed ucciderlo presso ad un casolare, poco discosto dal luogo del torneo. Il Luini, scampato per miracolo all'aggressione, e perduta ogni speranza di poter ottenere la mano dalla bella Pelucca — che la leggenda fa riparare in un convento — avrebbe abbandonato i suoi ospiti, recandosi a Monza per eseguirvi alcuni lavori di pittura nel Duomo, e nelle chiese di San Gerardo e di San Martino. Questa è la parte romantica della leggenda, diventata poi drammatica, come anche di recente i biografi del Luini si compiacquero di trasmetterci — « Perchè il Luini si rese a Lugano, dove dipinse nel 1529 e 1530? Forse per raggiungere la giovinetta da lui amata nelle vicinanze di Monza, e che i genitori di lei avevano chiuso in un convento sulla riva del lago? Od invece per sfuggire alle persecuzioni, dalle quali era minacciato in Lombardia? » — E sempre in relazione al supposto delitto per l'uccisione di un parroco: « Tale allusione a un delitto non è la sola che sussista, poichè si crede che alcuni anni prima, il Luini, in sèguito ad un fatto di sangue, si rifugiasse nell'inviolabile Oratorio della Madonna di Saronno ». Eppure, a sfatare questa cruenta genesi delle dolci composizioni del Luini, avrebbe dovuto bastare il giudizio, che di lui ci ha lasciato il Vasari: « fu persona cortese et amorevole molto delle cose sue, onde se gli convengono meritamente tutte quelle lodi che si devono a qualunque artefice che con l'ornamento della cortesia fa non meno risplendere le opere ed i costumi della vita che, con l'essere eccellente, quelle dell'arte ». (*Le Vite dei pittori italiani*, Firenze, 1550, Vol. III).

Di quel racconto, i soli particolari che oggidì si possono ammettere, sono quelli relativi ai lavori che il Luini ebbe effettivamente ad eseguire in San Giorgio a Milano, alla Villa detta la Pelucca, ed in Monza: la tradizione popolare si compiacque di

trovare altri indizi, a sostegno della surriferita leggenda, nel nome di *Torneamento*, che ancora sussiste per una località attigua a Monza, e nel nome di *Criminale*, che conserverebbe un cascinale, poco discosto da quella località, dove sarebbe avvenuto l'assassinio del Rabia. Malgrado tutto ciò, la leggenda si presenta troppo romantica, sia rispetto all'epoca cui risale, sia in relazione alle circostanze di fatto sulle quali si fonda: lo stesso punto di partenza del racconto non persuade, sembrando inverosimile una caduta mortale del parroco di San Giorgio, dalla limitata altezza raggiunta dagli affreschi del Luini in questa chiesa.

Vi era però, in quel complesso di tradizioni e di leggende, un particolare interessante per la genesi delle pitture, ed era quello riguardante le asserite relazioni del Luini, non solo colla famiglia Pelucchi, ma anche colla famiglia Rabia, pure di Monza che avrebbe abitato uno stabile, di cui rimane il ricordo nel cascinale detto *Rabina*, poco discosto dalla Pelucca.

Da quanto si disse al capo IV, risulta già precisata la circostanza di fatto, che gli affreschi della Pelucca hanno un rapporto diretto colle decorazioni di casa Rabia in Milano: qui possiamo aggiungere la testimonianza esplicita, contenuta nel manoscritto del Cicerejo, conservato alla Biblioteca Trivulziana (N. 756), dove a fol. LXXXII si legge questa interessante descrizione: « Hieronymus Arabius, Aloysii filius, Mediolanensis, civis honestissimus, magistratus extraordinarii præses, ad septimum ab urbe lapidem, non longe a Modoetia celebri oppido, rus possedit cultissimum, et bonitate soli celeberrimum et pratorum amplitudine et magnitudine pastionis uberrimum, cui nomen est Pilucia, in quo rure medio Villam urbanam amplissimam, magnifice extructam, egregiis picturis exhornavit, hortis, pomariis, et viticis diligenter consitis, undique circumvallavit ». Ed è dopo questo passo che il Cicerejo riferisce, sempre a proposito del Rabia, la notizia già riportata, relativa alla casa in S. Sepolcro, nella quale è fatto il nome del Luini; cosicchè non si potrebbe desiderare una testimonianza più esplicita della correlazione fra la casa di Piazza S. Sepolcro, e la Villa detta Pelucca, sia come possedimenti della medesima famiglia, sia per le decorazioni pittoriche, in entrambe affidate dai Rabia al Luini.

Il Cicerejo volle altresì conservarci il testo di tre iscrizioni latine, che la famiglia Rabia avrebbe collocate alla Pelucca: delle tre iscrizioni « tribus candidissimi marmoris stylobathis, egregia artificis manu perfectis, litteris more veterum romanorum insculptis » la prima sarebbe stata nell'orto: la seconda nel frutteto: la terza nella vigna: le quali iscrizioni sarebbero state rimosse e trasportate a Milano, per essere infisse nella fronte di una taverna, presso S. Maria alla Scala: ma come si è rilevato parlando della Casa Rabia, nel capitolo precedente, la provenienza della Pelucca sarebbe da eliminare [1].

La Villa Rabia, detta « la Pelucca »
(ora proprietà Puricelli Guerra).

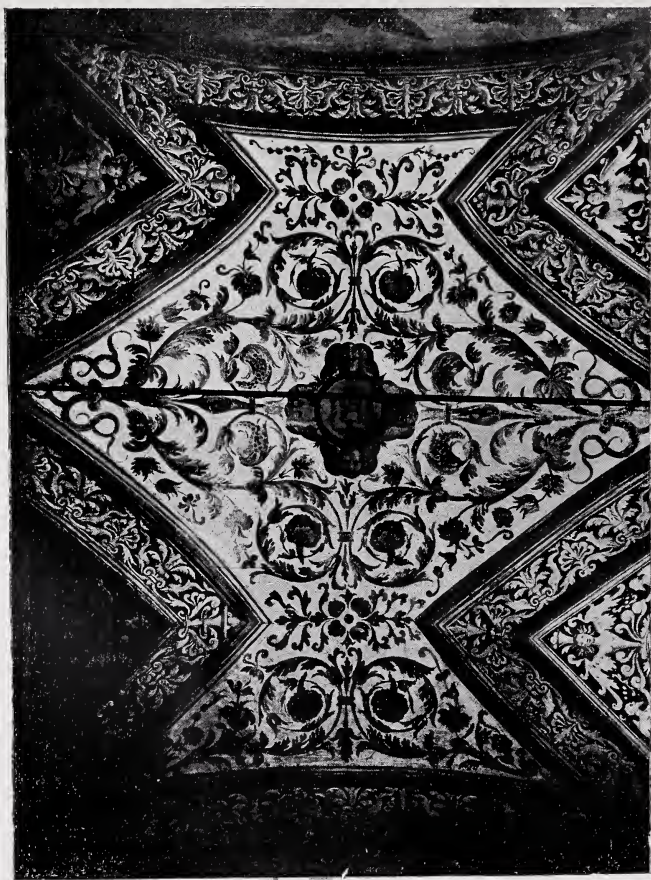
Questa constatazione della diretta colleganza fra la Pelucca e la casa Rabia di Milano, esclude definitivamente qualsiasi rapporto di Bernardino Luini colla famiglia dei Pelucchi [2]: cosicchè tramonta per sempre, assieme al complesso delle deduzioni che se ne vollero ritrarre, la leggenda della « bella Laura », sulla quale si ritenne di potere imperniare tutta la vita dell'artista.

---

(1) Nel *Cod. Triv.* n. 811, riguardante le antiche Iscrizioni di Milano, è riprodotta una lapide romana « in villa, cui Pellucæ nomen est, pro foribus ædium Balthassaris Taconis » umanista al tempo di Lodovico il Moro.

(2) Di questa famiglia, il codice Della Croce, XI, in data 17 maggio 1198 ricorda un « Obertus dictus Pelluccus, Canonicus ecclesiæ sancti Johannis de Burgo Modoetiæ ». Da una carta del 1180 risulta che la stessa famiglia possedeva già lo stabile della Pelucca, essendovi citato l'*aqueductum de quo dant aquam Jacobi Peluci,* coll'obbligo di non impedire *aquam euntem ad molendinum eorum de Balazola:* tuttora si conserva questo cavo o *aqueductum,* che divide la proprietà della cascina Pelucca dalle cascine Baragiola. Circa trentacinque Pelucchi figurano nelle Memorie monzesi, dal 1200 al 1400, come consoli di Monza, canonici, umiliati, ecc. Si comprende quindi come, data l'importanza di questa parentela, abbia potuto prevalere l'opinione che il pittore Luini ricevesse dalla famiglia dei Pelucchi la commissione dei dipinti, anzichè dalla famiglia Rabia.

Lo studioso che oggidì — spinto dal ricordo delle geniali composizioni del Luini, sparse in musei e gallerie nazionali ed estere — si decide a compiere il pellegrinaggio alla Pelucca, e dopo Sesto San Giovanni abbandona, piegando a destra, la strada da Milano a Monza, giunge ad un gruppo di caseggiati che ancora porta il nome di Cascina Pelucca. Nella casa padronale, disposta in mezzo a quel gruppo, non è facile oggi di ravvisare l'antica costruzione del secolo XVI, che il pennello del Luini ha reso celebre, trattandosi di fabbricato che ha tutta l'apparenza di una tranquilla e comoda abitazione di campagna, conformata alle odierne esigenze della vita. Varcato il cancello d'ingresso, si presenta una corte (vedi lettera *A* della planimetria), fiancheggiata da due corpi di fabbrica, con portici ad arcate (lettere *B* e *C*) e chiusa, nel fondo, dal corpo di fabbrica principale, dietro al quale corrisponde un cortile secondario (lettera *D*), pure fiancheggiato da due ali minori di fabbrica. Anche l'arredamento interno non lascia sospettare al visitatore che quelle sale abbiano un tempo ospitato tanti tesori d'arte: una sola traccia di decorazione pittorica rimaneva visibile, cinque anni or sono, ed era in uno dei locali terreni (lettera *K*), l'unico coperto a vôlta, a quell'epoca adibito ancora ad uso di cucina: infatti la vôlta a botte, intersecata da lunette, conservava buona

Planimetria generale
della Villa Rabia « *La Pelucca* ». Anno 1821.

Decorazione sulla volta dell'originaria Cappella.

Fot. A. Ferrario.

parte dell'originaria decorazione ad ornati e fogliami, e la serraglia dipinta, racchiusa fra teste di angeli, col monogramma IHS, non lasciava alcun dubbio che quel locale fosse in origine destinato a cappella. Gli altri indizi che potevano ricordare l'antica costruzione del secolo XVI, si limitavano ai già accennati porticati, e ad una lastra di marmo, con iscrizione latina fiancheggiata da due stemmi, e sormontata da una semplice cornice, la quale si trova infissa sopra una delle porte che si aprono sotto il porticato, a destra dell'ingresso (lettera *L*). La forma della lastra e l'iscrizione (vedi inc. a pag. 246) indicano chiaramente che quel marmo serviva originariamente come frontale da camino.

Fin dal 1895 [1], essendomi proposto di ricostituire la disposizione degli affreschi del Luini alla Pelucca, dopo di avere per gentile consenso dei proprietari visitato minutamente lo stabile, e dopo di avere esaminati i frammenti pittorici, sparsi anche all'estero, che dalla Pelucca si ritenevano provenienti, ritenni di poter concludere che i dipinti del Luini dovessero decorare la sala maggiore prospettante il cortile principale (lettera *E*), lunga m. 14 e larga m. 5,50: due sale minori (lettere *F* e *G*) di m. 5,40 per m. 4,80, e un gabinetto (*H*) alle medesime interposto, largo m. 2,50 circa. A questi quattro ambienti rimaneva da aggiungere quello della cucina (*K*), nel braccio di destra prospettante il cortile posteriore, colle già menzionate traccie testimonianti l'originaria destinazione a cappella. Ben poco si sarebbe potuto aggiungere al tema dei dipinti nella Pelucca, se nel 1906, la determinazione di Re Vittorio Emanuele III, di depositare presso la R. Pinacoteca di Brera i sedici frammenti di affreschi del Luini, conservati in alcune sale del Palazzo Reale di Milano [2],

[1] Bernardino Luini e la Pelucca; in *Archivio Storico dell'Arte*. Anno VIII, fasc. I-II, gennaio 1895, con 11 illustrazioni.

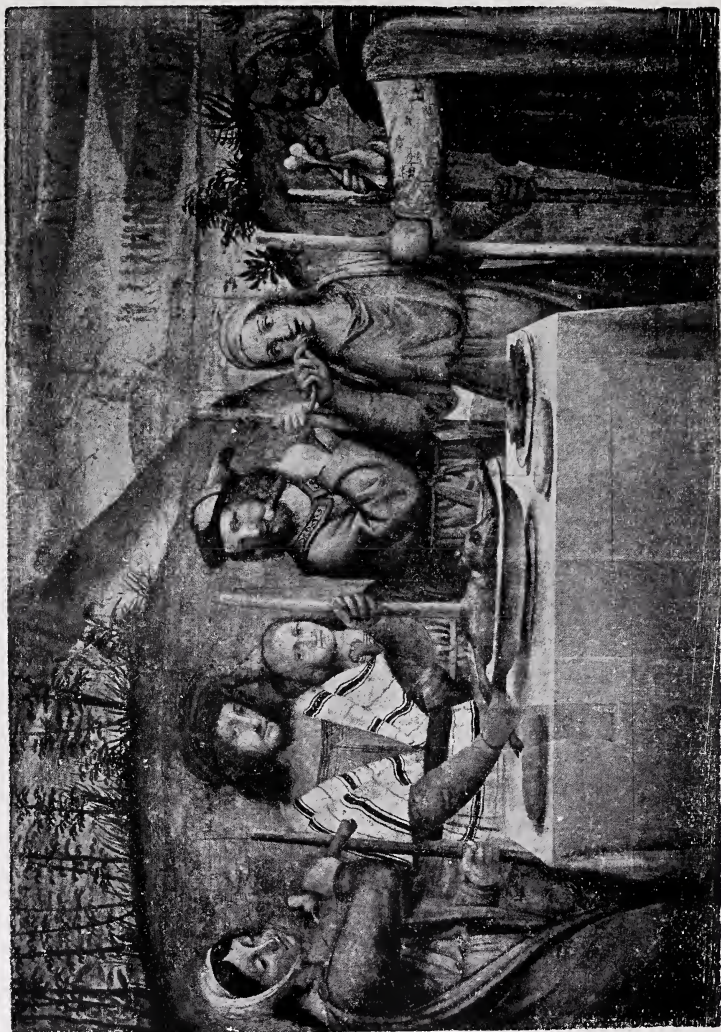
[2] La riunione dei frammenti della Pelucca, ripartiti nel 1826 fra il Palazzo Reale e la Pinacoteca di Milano, era da tempo vagheggiata da quanti si interessano all'arte: e già nel 1855 Massimo Fabi, da Verona scriveva nella *Gazzetta Ufficiale*, n.° 262: « Sarebbe da desiderarsi che l'I. R. Luogotenenza appagasse la comune aspettativa, ordinando la collezione in sito apposito di tante belle tavole ». La Direzione della Pinacoteca di Brera non tralasciò, in proposito, di fare e rinnovare le pratiche, le quali nel 1906 raggiunsero l'intento.

Sala *E.* - Storia di Mosè — *La Morte dei primogeniti.* — R. Pinacoteca di Brera. *
2.12 × 1.65 Fot. Anderson.

Nota: L'asterisco indica i frammenti già nel Palazzo Reale.

Sala *E*. - Storia di Mosè — *La partenza*. -- R. Pinacoteca di Brera.

2.11 × 1.68

Fot. Brogi.

Sala *E.* - Storia di Mosè — *Il banchetto prima del passaggio del Mar Rosso.* — R. Pinacoteca di Brera.*

1.17 × 1.71

Fot. Anderson.

allo scopo di ricongiungerli agli altri frammenti conservati in quella Galleria, non avesse stimolato il desiderio di meglio accertare l'originario ordinamento del complesso delle composizioni mitologiche, sacre e profane, dipinte nella Villa Pelucca.

Prezioso e fecondo contributo alle ricerche relative a quei dipinti ebbe a fornire il carteggio relativo all'operazione del distacco degli affreschi, compiuta dall'estate del 1821, alla primavera del 1822, per opera di Stefano Barezzi (1), noto altresì per avere a quell'epoca progettato il distacco del Cenacolo Vinciano. Uno dei capitoli dell' istromento di vendita della Pelucca, portante la data 31 agosto 1821, mi pose sulle traccie del contratto stipulato nella primavera di quell'anno, fra la I. R. Accademia di Belle Arti di Milano e il Barezzi, per il distacco dei dipinti. Il contratto originale si conserva negli atti della R. Accademia, assieme al relativo carteggio: dallo spoglio del quale mi fu possibile di ricavare la desiderata luce per ricostituire il ciclo delle varie composizioni affrescate dal Luini. Cinque erano i locali che, nel primo studio dedicato alla Pelucca nel 1895, ritenni avessero ospitato tutta l'opera pittorica (2); e da uno schizzo planimetrico, allegato ad uno dei documenti del 1821, risultò infatti confermata tale induzione. Tutta la storia di Mosè, della quale rimangono dieci frammenti, si svolgeva appunto nella sala maggiore (*E*), nella cui parete longitudinale contrapposta alle finestre, doveva campeggiare l'episodio più vasto del *Passaggio del Mar Rosso*, preceduto dagli episodi anteriori, a partire dalla *Morìa*, venendo sino al *Banchetto per la partenza*, e susseguito dagli episodi posteriori, da quello dei *Canti del Pentateuco*, sino alla *Preghiera sul Monte Sinai*. Ciò che può riuscire inaspettato, è che in mezzo ad un complesso di scene sacre, trovasse posto un episodio mitologico, e precisamente la scena di Vulcano e Venere nell'atto di temprare le armi di Marte: episodio commentato dalla seguente iscrizione, incisa nella sottostante lastra di marmo, la quale

(1) Nato a Busseto nel 1789, da Giovanni e Giuseppina Carrara; morto nel 1859.

(2) Il muro separante il gabinetto *H* dalla sala *G*, più non esiste; ma la planimetria dello stabile, anteriore all'anno 1822, e le vicende del distacco dei dipinti, non lasciano alcun dubbio riguardo la esistenza di quel muro di separazione.

come già si disse, si vede ancora sotto ad uno dei porticati:

> VVLCANO ET CONIVGI
> IGNIS DEI DONO SACRVM QVOD EST NOMEN
> OCCVLTIVS QVANTO VRIT ACRIOR TANDEM
> ERVMPIT AVRVM VT EXCOQVENS NITORI ADDIT
> NI PABVLVM ET DESIT FVTVRVS AETERNVS.

Sala *E*. - Storia di Mosè — *Il passaggio del Mar Rosso*. - R. Pinacoteca di Brera. *
1.76 × 1.66 Fot. Brogi.

Ma la stretta relazione fra il soggetto dipinto e la speciale sua destinazione come ornamento per la cappa del camino, disposto fra due delle finestre che illuminavano la sala, basta a giustificare l'anomalia. Non rimane quindi alcuna incertezza riguardo alla decorazione complessiva della Sala maggiore *E*.

Qualche sorpresa ci riserva invece la ricomposizione dei dipinti nell'attigua sala minore, verso tramonto (lettera *F*), nella

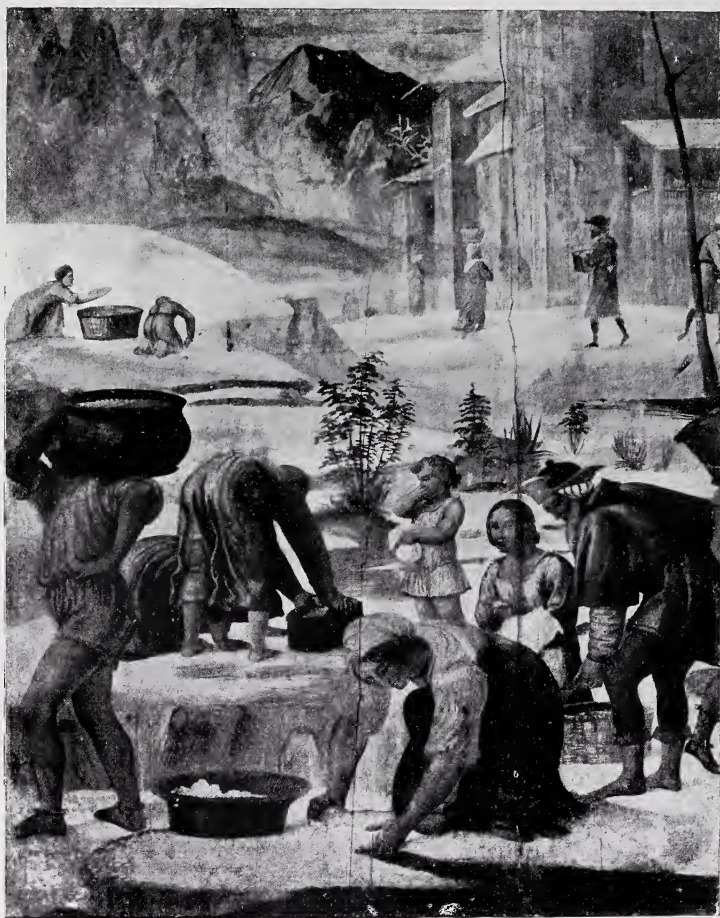
Sala *E*. - Storia di Mosè — *Il passaggio del Mar Rosso*. - R. Pinacoteca di Brera.*
1.76 × 1.66 Fot. Brogi.

Sala *E*. - Storia di Mosè — *I canti del Pentateuco*. - R. Pinacoteca di Brera.*

2.40 × 1.46

Fot. Anderson.

Sala *E.* - Storia di Mosè — *Le offerte di gioielli e vesti per la costruzione del Tabernacolo.*
R. Pinacoteca di Brera. *

1.49 × 1.15 Fot. Anderson.

Sala *E*. - Storia di Mosè — *La raccolta della manna*. - R. Pinacoteca di Brera. *

1.98 × 1.52 Fot. Montabone.

quale si poteva logicamente supporre dovessero raggrupparsi i soggetti mitologici, che alla Pinacoteca di Brera portavano i titoli di *Sagrificio al Dio Pane*, *Nascita di Adone*, *Metamorfosi*

Sala *E.* - Storia di Mosè - *La preghiera sul monte Sinai.* - R. Pin. di Brera. *
0.68 × 0.48 Fot. Brogi.

di Dafne, ed al Palazzo Reale il titolo *Ninfe al Bagno.* In realtà, il tema che Luini si propose di svolgere in quella sala dovette essere un tema mitologico discordante dagli episodi che si vollero riconoscere in alcuni di quei frammenti pittorici; poichè

Sala *E.* - Storia di Mosè — *Mosè fa scaturire l'acqua dalla rupe.* — R. Pinacoteca di Brera.*

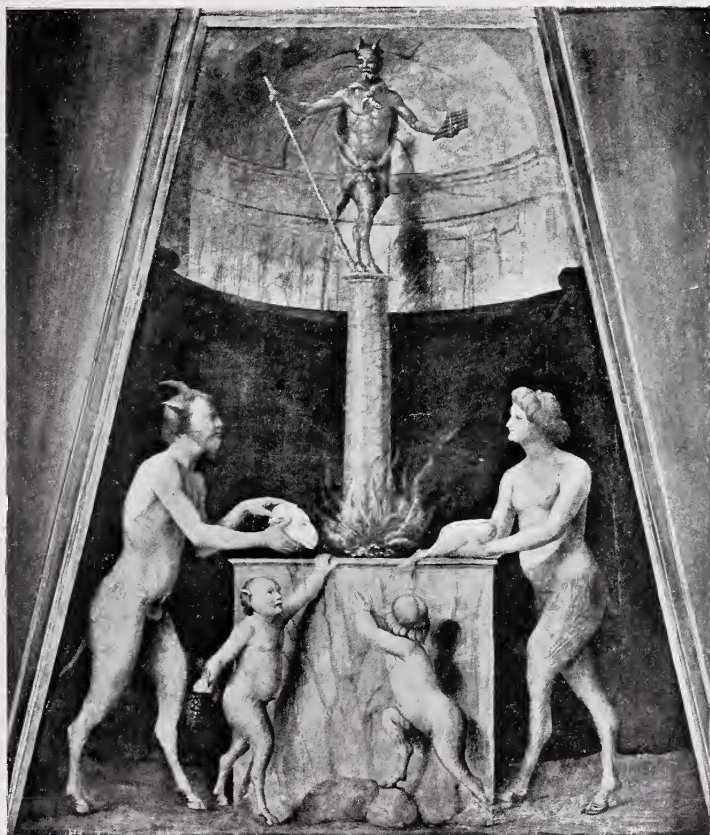
1.21 × 1.72

Fot. Montabone.

ad eccezione del dipinto *Sagrificio al Dio Pane* — di cui non può riuscire dubbio il soggetto — gli altri costituiscono una serie di scene intimamente collegate fra di loro, ad illustrazione di un'unica favola mitologica, cui rimaneva estranea la stessa composizione del *Sagrificio;* poichè questa, al pari della già citata *Fucina di Vulcano*, traeva la sua immediata ragione dall'esser destinata a decorare la cappa per il camino di quella sala minore, offrendo un richiamo al fuoco colla fiamma che arde sull'ara del sacrificio.

La favola che il Luini avrebbe preso per tema nel decorare quella sala minore *F*, sarebbe — secondo il sommario cenno descrittivo allegato al carteggio del 1821-22 — quella di Cefalo cacciatore, figlio di Dejone re della Focide, sposato a Procri, figliuola di Eretteo sesto re di Atene; della quale, per istigazione di Aurora, Cefalo volle mettere alla prova la fedeltà, col presentarsi a lei in simulato sembiante, e ricorrendo a tutte le lusinghe. Accortasi, all'atto stesso di cedere, di tale inganno, Procri fuggiva pei boschi, implorando la protezione di Diana: e questa le affidava una freccia portentosa, colla quale cacciando avrebbe potuto competere collo sposo e riguadagnarne l'affetto. A sua volta però, Procri cominciò a dubitare della fedeltà del coniuge, e all'intento di spiarne gli atti, si celava dietro di un albero: se non che Cefalo, avendo notato un movimento delle fronde, e supponendovi appiattata una belva, vi scoccava la freccia che uccideva la sposa. È questa la favola mitologica che, pochi anni dopo le pitture del Luini, forniva all'Ariosto la ispirazione per due degli episodi d'amore nell'Orlando.

Non ci è dato oggidì di accertare se quel richiamo alla favola di Cefalo e Procri fosse basato sopra una esplicita indicazione — come ad esempio qualche scritta collegata alle decorazioni, oggi smarrita — oppure fosse semplicemente il frutto della interpretazione personale di quegli episodi, fatta da chi stese l'elenco al momento del distacco: più probabile è questa seconda ipotesi, considerando come la scena intitolata *Metamorfosi di Dafne* non corrisponda esattamente al citato episodio di Procri nascosta dietro di un albero. D'altra parte, non può nemmeno essere accolta senza riserve l'interpretazione, oggi accettata per quel fram-

Sala *E.* - Camino — *La Fucina di Vulcano.* - R. Pinacoteca di Brera. *
2.40 × 0.85 in alto, e 1.65 in basso Fot. Anderson.

Sala *F.* - Camino — *Sagrificio al Dio Pane.* - R. Pinacoteca di Brera.
1.78 × 0.66 in alto, e 1.45 in basso — Fot. Anderson.

Sala *F.* - *Soggetto mitologico.* - R. Pinacoteca di Brera.

1.65 × 1.30 Fot. Brogi.

mento: giacchè nella donna che si trova incorporata nell'albero, non ritroviamo gli elementi della favola di Dafne, ma piuttosto quelli dell'altra favola di Cinira e Mirra, colla trasformazione di quest'ultima nell'albero, dal quale ebbe poi vita Adone.

Passando al piccolo gabinetto interposto fra le due sale minori, della limitata larghezza di metri due e mezzo, risultava finalmente possibile, in base a quei carteggi, di ricostituire l'originaria decorazione pittorica, nella fresca sua genialità. La piccola vôlta si impostava sopra lunette, ognuna delle quali accoglieva un putto nell'atto di distrarsi in mezzo a tralci di vite e pampini: questo accenno ci porta senz'altro a pensare come la decorazione dei tralci dovesse estendersi a tutta la piccola vôlta, per modo da assegnarle l'aspetto di pergolato; concetto che, per quanto in minuscole proporzioni, si riannodava a quello che Leonardo, vent'anni circa prima del Luini, aveva ampiamente svolto nella Sala delle Asse, nel Castello di Milano. All'adozione della vite per formare il fondo generale della decorazione, ebbe probabilmente a contribuire la circostanza che — come si vede ancora in uno degli stemmi scolpiti sul frontale del già citato camino, esistente nella sala grande *E* (vedi incis. a pag. 246) — il tralcio di vite costituiva uno degli emblemi della famiglia Rabia, il che conferma che a questa sia da attribuire la costruzione dello stabile ([1]).

Era sotto al gaio pergolato, rallegrato da putti, che si svolgevano le scene profane: la composizione impropriamente intitolata *Ninfe al bagno*, non si proponeva in realtà che di raffigurare la scena di sette giovinette le quali, in località appartata ed ombrosa, si tuffano nelle acque: e così poco ninfe erano quelle bagnanti che, come le vediamo in quella stessa scena nell'atto di spogliarsi, le ritroviamo nell'abbigliamento muliebre,

---

([1]) Uno degli stemmi racchiude il leone rampante; l'altro è bipartito orizzontalmente, recando in alto un tralcio di vite, e in basso tre coppie di barre diagonali, da sinistra a destra, che corrispondono alla disposizione dello stemma dei Rabia, quale l'Allegranza ebbe a riprodurre nel Vol. II delle Lettere del Cicerejo, desumendolo da una antica collezione di stemmi contenuta nel Codice Trivulziano n.° 1390. In questo, le barre sono indicate bianche in campo azzurro.

intente a giuocare nell'altra composizione, detta del guancialino d'oro, che adornava lo stesso gabinetto, e della quale si è sal-

Sala *F.* - *Soggetto mitologico.* - R. Pinacoteca di Brera.

1.63 × 1.52 Fot. Brogi.

vato il frammento principale con tre figure, ed alcuni altri frammenti minori, che si può ritenere ne formassero parte, e sono: i due frammenti della R. Pinacoteca di Milano n.° 75 e n.° 749, e quelli di Chantilly e Londra, nei quali l'abbigliamento muliebre

corrisponde a quello del frammento principale della R. Pinacoteca: a differenza del frammento conservato al Museo Malaspina

Sala *F.* - *Soggetto mitologico.* - R. Pinacoteca di Brera.
2.05 × 1.92 Fot. Brogi.

in Pavia, per il quale non risulterebbe altrettanto giustificata la stessa provenienza (1).

(1) Il prof. G. Natali additava appunto, nel *Marzocco* del 16 ottobre 1910, il

Gabinetto *H.* - *Il bagno.* — R. Pinacoteca di Brera. *

1.54 × 2.58

Fot. Anderson.

Pertanto, tre dei locali della villa bastavano già ad ospitare quasi tutte le decorazioni pittoriche, delle quali è accertata la provenienza dalla Pelucca, rimanendo soltanto i quattro frammenti religiosi, di cui non può esser dubbia la originaria ubicazione nel locale con traccie di ornamenti sulla vôlta, attestanti la primitiva destinazione a cappella. Sarebbe rimasto incerto se l'altra delle sale minori (lettera *G*), susseguente al gabinetto, fosse rimasta fin dall'origine senza decorazioni pittoriche, oppure se di queste siasi smarrita qualsiasi memoria, se il carteggio del 1821 non ci offrisse al riguardo un'indicazione di particolare interesse, segnalando soltanto, sul camino di quella sala « una figura della pazzia » della quale però non abbiamo altre notizie.

Passando al quinto degli ambienti decorati dal Luini, la cappella, non mi rimaneva, or sono cinque anni, che di supporre dovesse il Padre Eterno trovarsi fra le due figure maggiori di angeli genuflessi, formando contorno alla pala dell'altare; e che la poetica composizione di *Santa Caterina portata dagli angeli*, la quale malgrado i deterioramenti, rimane il frammento più interessante della Pelucca — formasse motivo a sè « probabilmente sopra la porta di accesso ». E nel formulare questa sommaria ipotesi — quale poteva essere concessa dalla scarsità dei dati di fatto riguardanti la disposizione originaria della cappella, della quale erano stati spostati gli accessi e le finestre — mi trovavo ben lontano dal pensare che quel locale, ridotto a cucina, dovesse serbare ancora la più gradita delle sorprese: quella di ridonarci, nelle sue lineè d'assieme, la composizione della salma di Santa Caterina, dagli angeli portata sul monte Sinai.

---

frammento conservato nel Museo Malaspina di Pavia, sotto il n.° 68, riportando un brano delle note *mss* del marchese Malaspina: « questo dipinto trovavasi su le pareti interne di una casa di campagna detta la *Pelucca,* non lungi da Monza, e di ragione del Governo, che saggiamente prima di farne vendita, ne fece trarre i migliori freschi, come infatti fu maestrevolmente eseguito dal bravo signor Barezzi, che in tale novissima arte tanto si distingue ». Queste parole lasciano intravvedere come il frammento sia stato ceduto direttamente dal Barezzi al Malaspina, allorquando questi sistemava, nel palazzo appositamente da lui eretto, il Museo ch'egli legò alla città di Pavia. Tale frammento si presenta molto rifatto, specialmente nell'abbigliamento (vedi incisione a pag. 237).

Prima però di rendere conto di questo interessante rinvenimento — al quale cooperarono la cortese e munifica prestazione dei proprietari, signori nob. Puricelli Guerra, e le diligenti indagini condotte dalla R. Sopraintendenza dei monumenti di Lombardia — converrà riassumere le vicende che condussero alla dispersione dell'opera del Luini alla Pelucca.

La riduzione della Pelucca nelle presenti sue condizioni di abitazione civile a due piani, risale ai primi anni del secolo scorso: i fabbricati circostanti, di proprietà erariale, erano stati dal vicerè d'Italia adattati a stazione per allevamento di cavalli, colla costruzione di stalle raggruppate intorno all'antica villa Rabia [1]: ma, in sèguito al ristabilimento della dominazione austriaca, veniva decisa l'alienazione dello stabile, e in tale circostanza l' Accademia di Belle Arti di Milano, all' intento di sottrarre ad ulteriore rovina gli avanzi delle decorazioni del Luini, si accordava col Governo affinchè, prima di effettuare il trapasso di proprietà, fossero staccate dalle pareti le porzioni di affresco ancora abbastanza conservate [2], delle quali compilava un elenco comprendente trentasette pezzi.

---

(1) Dal *Cronista Monzese*, anno 1841, sappiamo come nel 1806 la Pelucca venne « rimodernata, e l'appartamento ove erano le pitture del Luini, che furono ristaurate poco bene, era stato riservato ad uso vicereale, arredato colla solita magnificenza di quei tempi ». Le pitture avevano quindi subìto una manomissione quindici anni prima che si deliberasse il loro distacco dal muro; e fu per effetto della convenzione 16 marzo 1816, che i beni assegnati in appannaggio al Principe Eugenio, fra cui la Pelucca, divennero libera ed assoluta proprietà dell'Imperatore d'Austria, rimanendone gerente l'Erario del Regno Lombardo Veneto.

(2) Per il distacco dei dipinti dalla Pelucca, fu lo stesso Barezzi che nel novembre 1820 avanzò la proposta al Governo, accennando come il lavoro avrebbe potuto compiersi in quindici mesi, comportando per lo meno venti tavole, con una spesa di 2000 zecchini. La convenzione preliminare stipulata dal Barezzi, tre mesi dopo, coll'Accademia, prevedeva una spesa di L. 11.572.

Nell'agosto 1821 il Barezzi aveva già staccato cinque pezzi: nel febbraio 1822 erano dieci i frammenti presentati all'Accademia, vale a dire « tre scene della Storia di Mosè, i due sopracamini, tre putti, il bagno di Ninfe, e una scena mitologica »; e la Commissione, ai 5 di marzo, trovava che l'operazione era stata « in modo lodevolissimo eseguita sopra le tavole già consegnate ».

In quella occasione si accennava al numero di 23 tavole, cui doveva ammon-

Gabinetto *H.* - *Il giuoco del guancialino.* — R. Pinacoteca di Brera.
1 63 × 0.96 Fot. Montabone.

Gabinetto *H.* - Frammento del *Giuoco del Guancialino.*
R. Pinacoteca di Brera.

0.44 × 0.35 Fot. Brogi.

Gabinetto *H.* - Frammento del *Giuoco del Guancialino.*
R. Pinacoteca di Brera.

0.47 × 0.35 Fot. W. Gray - London.

L'operazione venne affidata, come si disse, a Stefano Barezzi, pittore di Busseto, fratello di quell'Antonio Barezzi che fu particolarmente benemerito per l'aiuto prestato al giovanetto Verdi nei primi e difficili passi della sua carriera artistica: del

Gabinetto *H.* - Frammento del *Giuoco del Guancialino.*
R. Pinacoteca di Brera.

0.52 × 0.58 Fot. Brogi.

---

tare l'operazione completa del distacco. Come si vede, il numero ebbe a mutare dalla prima proposta del Barezzi, sino alla consegna definitiva di 25 frammenti.

Già nel rapporto in data 26 febb. 1821, la Commissione Accademica, dopo di avere accennato come le pitture fossero state « riparate dal cessato Governo » aveva osservato: « per quanto siano esse danneggiate dall'umidità e dal nitro, pure

quale mecenate, il maestro sposava, nel maggio 1836 la figlia Margherita, morta quattro anni dopo. Il Barezzi adottò in parte

Gabinetto *H.* - Frammento del *Giuoco del Guancialino.*
Museo di Chantilly.

0.44 × 0.44 Fot. Braun e C.

presentano tanti resti e sì preziosi, che meritano tutte quante le cure per conservarle ». Nel collaudo finale del distacco degli affreschi, in data 21 giugno 1822, si riaffermava la circostanza del restauro ai dipinti, eseguito al tempo del Principe Beauharnais: « la Commissione ha fatto riflettere che erano stati notabilmente ritoccati questi affreschi, anche prima di essere levati »: Tale dichiarazione tenderebbe ad attenuare la impressione dei numerosi ritocchi, compiuti in sèguito alla operazione del distacco, e che sono tuttora facilmente riconoscibili.

il provvedimento di riportare gli affreschi su tavole di legno, anzichè sulla tela, il che ebbe ad esporre i dipinti all'ulteriore danno delle spaccature delle tavole: infatti, in quasi tutti i frammenti depositati fin dal 1822 nel Palazzo Reale, o nelle sale dell'Accademia di Milano, si verificarono delle lesioni prodotte dal movimento delle tavole, non assicurate con sufficienti cautele contro la inevitabile conseguenza delle dilatazioni del legno sotto l'azione igrometrica dell'atmosfera (1). Eppure, tale sistema era sembrato a quel tempo un grande ritrovato, tanto che, in una Rivista di Belle Arti del 1820, veniva segnalato all'ammirazione pubblica con queste parole :

« Si tentò finora, parecchie volte con buon esito, di staccare dal muro i dipinti a buon fresco, per sottrarli alle irreparabili ruine del tempo. Si tentò eziandio di segare la parte dipinta della muraglia, ma quest'operazione è pericolosissima sempre, e non eseguibile trattandosi di freschi di una certa estensione. Era riservato al signor Stefano Barezzi la gloria di rendersi oltremodo benemerito delle arti, coll'essere riuscito nel modo più semplice, più sollecito e più sicuro, a staccare dalla muraglia, o piana, o curva, perfettissimamente ogni buon *fresco* di qualunque siasi dimensione, ed a fissarlo sulla tavola, senza che il dipinto soffra in alcun modo. Il suo metodo consiste nell'applicare sul *fresco* una tela preparata all'uopo, la quale attrae a sè per tal modo il dipinto, che l'artefice, nello staccarlo poscia con risoluto e sempre eguale movimento, porta via sulla tela stessa tutta la dipintura, lasciando la muraglia affatto bianca. Questa tela sovrapposta quindi ad una tavola, e poscia di bel nuovo staccata, lascia impressa sulla tavola medesima l'identica pittura, non iscapitata di un atomo nelle minime sue parti (2). Il

(1) Risulterà strana l'adozione del metodo del trasporto sul legno per i dipinti della Pelucca, quando si ricordi come la Commissione Accademica, che aveva nel settembre del 1819 riferito su tale metodo, già dal Barezzi adottato per il distacco di altri affreschi, avesse concluso « obbligando il Barezzi a servirsi della tela, invece delle tavole, onde evitare l'inconveniente e il pericolo del guasto che ne deriva ai dipinti, dall'imbarcarsi che fa il legno ».

(2) Da questa descrizione, che è troppo facile pensare sia stata inspirata dallo stesso Barezzi, parrebbe di dover concludere che la leggera pellicola colorata venisse riportata direttamente sul legno, senza il sussidio di un mezzo interme-

signor Barezzi ha già fatto rivivere, per tal modo, alcuni dipinti di Luini e di Marco d'Oggiono, che gli intelligenti e gli amatori possono vedere quando vogliono. La superiore autorità, riconosciuta l'importanza di tale ritrovamento, si compiacque d'incoraggiare l'artefice dei suoi felici esperimenti, col mezzo dell'I. R. Accademia delle Belle Arti, assegnandogli nella soppressa chiesa della Pace alcune dipinture di Marco d'Oggiono, ond'egli possa verificarli in grande. In virtù dell'apparecchio del signor Barezzi, sperar si potrebbe di veder restituito a miglior condizione il famoso Cenacolo di Leonardo, le cui vestigie rimangono nel Refettorio del Convento delle Grazie di Milano, non che altri capilavori dell'umano ingegno di cui abbonda l'Italia, che per la loro vetustà sono oggimai logorati dal tempo ».

Gli affreschi del Luini trasportati su tavole, ai quali alludeva la Rivista, non potevano però essere quelli della Pelucca, il cui distacco avvenne dopo il 1820, [1] e nemmeno debbono ravvi-

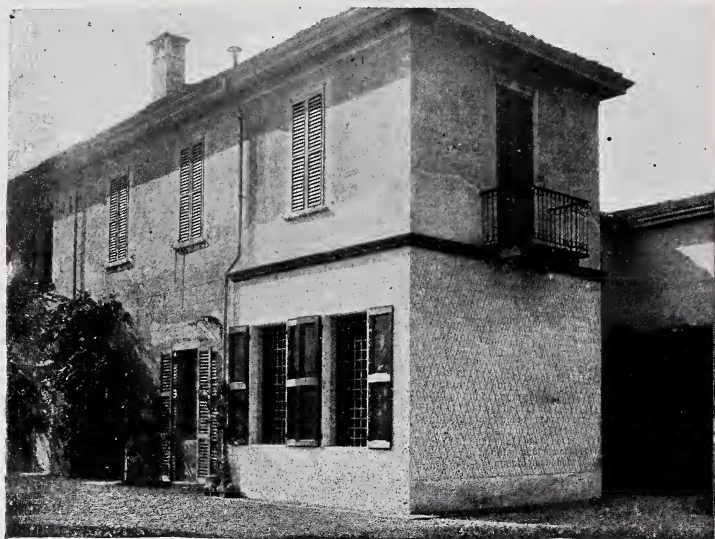
---

diario: invece, i dipinti della Pelucca che dal Barezzi furono riportati su tavole in legno, quelli specialmente delle sale E, F, H, risultano aderenti al legno mediante una sottilissima tela, di cui si può riconoscere la trama, osservando da vicino i dipinti. Non altrettanto facile risulta oggi l'accertare in quale modo questa tela, frapposta fra la pellicola colorata e il legno, sia stata applicata sulla tavola, poichè il metodo seguìto dal Barezzi appare ancora inspiegabile: ed è appunto su questa circostanza di fatto che si volle basare l'ipotesi, non solo che il Luini abbia dipinto a tempera sopra sottilissime tele, ma che queste siano state poscia applicate alle pareti della Pelucca, immaginandole persino distese sopra telai incastrati nelle murature: il che sarebbe in contraddizione col fatto positivo, che tutte le pratiche intercorse dal 1820 al 1822, per il distacco, parlano di dipinti sul muro, accennando anche al loro deterioramento come causato dalla umidità.

[1] Dal carteggio Stefano Barezzi — che l'egregio avvocato Emilio Seletti donò alla *Raccolta Vinciana* in considerazione delle notizie riguardanti i rapporti del Barezzi col Cenacolo di S. Maria delle Grazie — risulta che solo in data 19 giugno 1821 il Barezzi potè accedere alla Pelucca, in sèguito ad avviso dato dall'Accademia di Belle Arti al fattore Angelo De Paoli: e con lettera del 9 settembre di quell'anno, la stessa Accademia avvisava il Barezzi che, all'indomani si sarebbe presso di lui recata la Commissione incaricata di esaminare la prima parte dei dipinti staccati: si trattava di cinque frammenti, cioè, due putti, i due sopracamini, e i canti del Pentateuco, visibili nella casa del Barezzi, in via S. Orsola N. 3424.

Per il distacco della composizione della S. Caterina, il rapporto della Commissione accademica diceva al Barezzi « ..... in quanto a S. Caterina poi, se Lei potrà..... »

sarsi nei frammenti di decorazione della casa Rabia in Milano, oggi conservati nel Kaiser Friedrich Museum di Berlino, che a quell'epoca erano bensì distaccati, ma si trovavano ancora sul muro, come viene attestato dalle descrizioni di quel tempo (1).

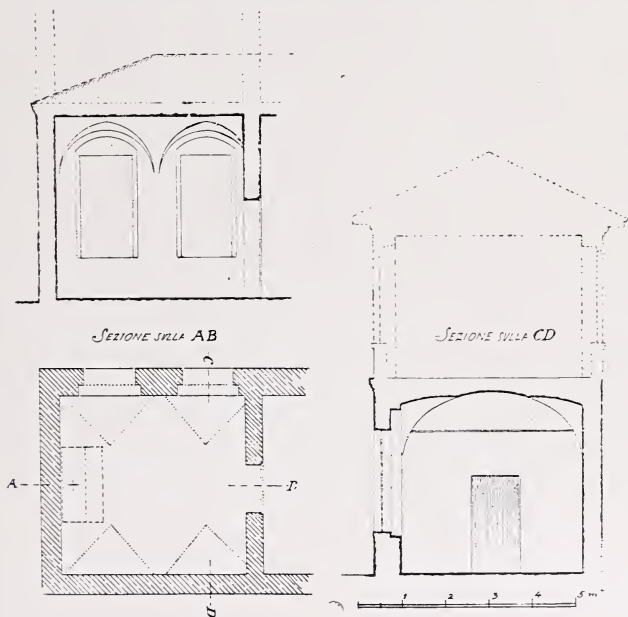
Devesi qui notare come il procedimento del distacco degli affreschi dal muro, adottato dal Barezzi, non fosse nè nuovo,

Veduta esterna dell'ala di fabbrica contenente la Cappella.

nè il più perfetto: e come per il trasporto delle pitture dal muro, sia avvenuto quello che si è verificato per altri processi tecnici riguardanti l'arte, i quali vennero talvolta giudicati come una innovazione, mentre non erano che la riproduzione, con qualche variante, di processi già in uso anteriormente. Il Cicognara, al tempo del Barezzi, non esitava ad esprimere l'opinione

(1) Vedasi J. B. Carta, *Nouvelle description de Milan*, 1819, citato più innanzi.

Veduta esterna della Cappella, col sopralzo del secolo XIX.

Sezione sulla AB

Sezione sulla CD

Planimetria e Sezioni della Cappella restaurata.

che l'arte di riportare gli affreschi già fosse, sotto varie forme, scomparsa e ricomparsa in Italia: ed invero fino dal 1725, un secolo prima del Barezzi, il ferrarese Antonio Contri aveva abbandonato, sia il sistema di segare il muro, sia quello di trasportare l'intonaco assieme al dipinto, per ricorrere al partito più radicale di riportare sopra la tela soltanto lo strato della pittura, mediante procedimento di cui egli diede alcuni saggi, favorevolmente giudicati dai suoi contemporanei. La storia di questi vari procedimenti adottati per il trasporto delle pitture dalla tavola, o dal muro sulla tela, meriterebbe oggidì uno studio più completo di quanto risulti dagli scritti del Lanzi, del Rambelli, del Baruffaldi, del Giordani e del conte G. Secco-Suardo: e sarebbe pure di grande importanza l'esame particolareggiato delle varie operazioni per il trasporto di dipinti, compiute nei secoli scorsi, per constatarne il risultato dopo un periodo di tempo abbastanza esteso, allo scopo di ricavarne norme più sicure per la garanzia dell'esito nei diversi procedimenti, i quali ancora oggidì non sono completamente svincolati dall'empirismo dei metodi e dei segreti professionali.

Ciò premesso, veniamo alle vicende della operazione del distacco eseguito alla Pelucca.

Dei trentasette frammenti che nel 1821 erano stati, come si disse, elencati dall'Accademia, il Barezzi s'impegnava a distaccarne soltanto ventuno, adducendo le condizioni di deperimento per i rimanenti. Nel fatto, furono venticinque i pezzi che il Barezzi potè consegnare all'Accademia nel 1822, quindici dei quali vennero tosto destinati al Palazzo Reale di Monza. Mentre si doveva ritenere che dell'opera del Luini alla Pelucca non fossero stati staccati altri frammenti, risultava una serie di altri pezzi, dei quali pure era asserita la provenienza dalla Pelucca, vale a dire: le due lunette acquistate dal Louvre nel 1863; i due frammenti al Museo di Chantilly, e i due frammenti nella Collezione Wallace, a Londra; l'angelo genuflesso — simmetrico all'altro, oggi a Brera — che era di proprietà privata in Milano, sino a pochi anni or sono, ed ora nella collezione Platt a Englewood; infine vi erano i già descritti frammenti di proprietà Cernuschi, venduti 14 anni or sono, dopo la morte del proprietario, passati poi

Gabinetto *H* (?) - Museo Civico Malaspina. — Pavia.

0.44 × 0.35

nella collezione Kann, ed oggi nelle raccolte d'arte dei fratelli Duveen, a Parigi: dei quali, per quanto si disse nel precedente capitolo, si deve ormai escludere la provenienza dalla Pelucca.

Rimarrebbe da spiegare questo disperdimento di una parte dell'opera pittorica decorante uno stabile erariale, e distaccata a spese della R. Accademia di Milano; ma, alla distanza di

Gabinetto *H.* - *Lunetta della Volta N.º 1.* — Museo di Chantilly.

Fot. Braun e C.

novant'anni, non è possibile di avviare indagini con intenti inquisitori. Ad ogni modo, si può pensare che il Barezzi, dopo di avere consegnato i venticinque frammenti conforme all'impegno contrattuale, abbia per conto suo continuato il distacco di altre parti, ch'egli credette di poter trattenere, e più tardi vennero vendute: la quale circostanza risulterebbe abbastanza spiegabile, trattandosi di parti affatto secondarie, come sembra di poter concludere, raffrontando i frammenti riuniti a Brera, con

quelli che hanno varcato le Alpi [1]. Nella commemorazione di Stefano Barezzi si legge, a proposito della Villa Pelucca, che « molti piccoli dipinti egli levò da poi, per incarico del proprietario del sito, ed altri ancora restarono abbandonati in quel luogo a certa rovina, essendo venuta meno la brama di arricchire il patrimonio cittadino delle opere mirabili dei nostri maestri »: tale attestazione non concorderebbe colla diretta testimonianza degli attuali proprietari della Pelucca, eredi di colui che se ne rendeva acquirente nel 1821 [2].

Il riparto dei 25 frammenti staccati dal Barezzi e consegnati nel luglio 1822, ebbe a provocare una lunga serie di trattative: il Conte Strasoldo, presidente del Governo di Lombardia, scriveva nell'agosto di quell'anno al Presidente della Accademia di Belle Arti, proponendo che dei dieci frammenti non assegnati al Palazzo Reale, cinque rimanessero nelle gallerie dell'Accademia, e gli altri fossero distribuiti ad altre accademie del Regno Lombardo Veneto, e precisamente: il *Sacrificio a Dio Pane* all'Accademia di Venezia: una delle scene mitologiche, la composizione del *Guancialino,* e uno dei putti « illuminato di sotto in su » all'Accademia di Mantova: un'altra scena mitologica, e la testa di donna, all'Accademia Carrara di Bergamo. Per fortuna, l'Accademia di Milano non si mostrò entusiasta per questo ulteriore smembramento dell'opera del Luini, e mentre pro-

---

(1) Si dovrebbe concludere che il Barezzi abbia distaccato, per conto suo, i frammenti che costituiscono la differenza fra i 37 elencati della Commissione Accademica nel 1821, e i 25 da lui consegnati nel 1822. In quell'elenco vi erano le otto lunette con putti nel gabinetto H, tre sole delle quali furono consegnate, mentre quattro passarono all'estero, a Parigi, Chantilly, Londra, e dell'ottava non si ha notizia. Gli altri frammenti occorrenti per completare il numero complessivo di trentasette, sarebbero: la testa di donna a Chantilly, e quella Wallace, l'angelo genuflesso, ora nella raccolta Platt, e forse la mezza figura del Museo Malaspina. Rimarrebbero quindi pochi frammenti della Pelucca non identificati, e dovrebbero ad ogni modo avere una importanza piuttosto secondaria, come i sovraccennati.

(2) La informazione, secondo la quale il Barezzi avrebbe distaccato qualche frammento per incarico del proprietario della Pelucca, può aver mirato a giustificare, in certo modo, il trovarsi in commercio alcuni frammenti, oltre a quelli che erano stati consegnati all'Accademia di Belle Arti.

Gabinetto *H.* - *Lunetta della Volta N.º 2.* - R. Pinacoteca di Brera.

0.50 × 0.70

Fot. Anderson.

1 ft 7 1/2 × 2 ft 1/4

Gabinetto *H.* - *Lunetta della Volta N.º 3.* - Wallace Collection.

Fot. W. Gray - London.

Gabinetto *H.* - *Lunetta della Volta N.º 4.* - R. Pinacoteca di Brera. *
0.50 × 0.70

Gabinetto *H.* - *Lunetta della Volta N.º 6.* - Museo del Louvre - Parigi.
0.48 × 0.68

Gabinetto *H.* - *Lunetta della Volta N.º 5.* - R. Pinacoteca di Brera. *
0.50 × 0.70

Gabinetto *H.* - *Lunetta della Volta N.º 7.* - Museo del Louvre - Parigi.
0.49 × 0.69

poneva che nelle sue sale avessero ad essere esposti i cinque frammenti della *S. Caterina*, del *Sacrificio al Dio Pane*, della *Donna cangiata in albero*, della *Partenza degli ebrei*, e dei *Canti del Pentateuco*, riteneva che nel locale del Cenacolo Vinciano avrebbero potuto essere depositati gli altri frammenti. Il Conte Strasoldo obbiettava però, dapprima la inopportunità di collocare dei soggetti profani in quell'ambiente, poi le condizioni del locale, poco favorevoli alla buona conservazione degli affreschi riportati su tavole in legno. Si progettò anche di decorare con alcuni frammenti una sala dell'Istituto Lombardo di scienze e lettere, insediato nello stesso Palazzo di Brera; finchè il Consiglio accademico nel 1826 trovò modo di accogliere quei frammenti nella Galleria dell'Accademia, ad eccezione della scena *I canti del Pentateuco,* forse per le sue dimensioni maggiori; e il Conte Strasoldo accettava, nel dicembre 1826, la proposta che i nove frammenti rimanessero a Brera, decidendo che il decimo fosse mandato alla Villa Imperiale di Monza, per raggiungere così gli altri quindici frammenti, già da qualche anno consegnati.

La riunione dei frammenti pittorici della Pelucca che si trovavano in varie sale del Palazzo Reale, con quelli della Pinacoteca di Brera, effettuata sullo scorcio dell'anno 1906, mise tosto in campo il problema del loro ordinamento, spontaneo essendo il desiderio di ricomporre, per quanto fosse ancora possibile, le linee generali delle varie composizioni: l'Ufficio Regionale dei monumenti — che nella occasione del riordinamento della Pinacoteca di Brera, effettuato dal Direttore Corrado Ricci, aveva qualche anno prima contribuito alla ricomposizione dei frammenti del Luini provenienti da S. Maria della Pace, ricostituendo l'ambiente della cappella di S. Giuseppe, di cui si parlò al cap. III — formulava la proposta di riunire i venticinque frammenti della Pelucca nel tratto della galleria attigua a quella degli affreschi, che già aveva servito per accogliere il lascito Oggioni, e nell'occasione dell'anzidetto riordinamento era stata ceduta alla Biblioteca di Brera. Quel tratto di galleria, opportunamente suddiviso, sembrava adatto per distinguere i venticinque frammenti in varî gruppi, secondo i soggetti, per modo quasi da ricostituire gli ambienti originari della Pelucca.

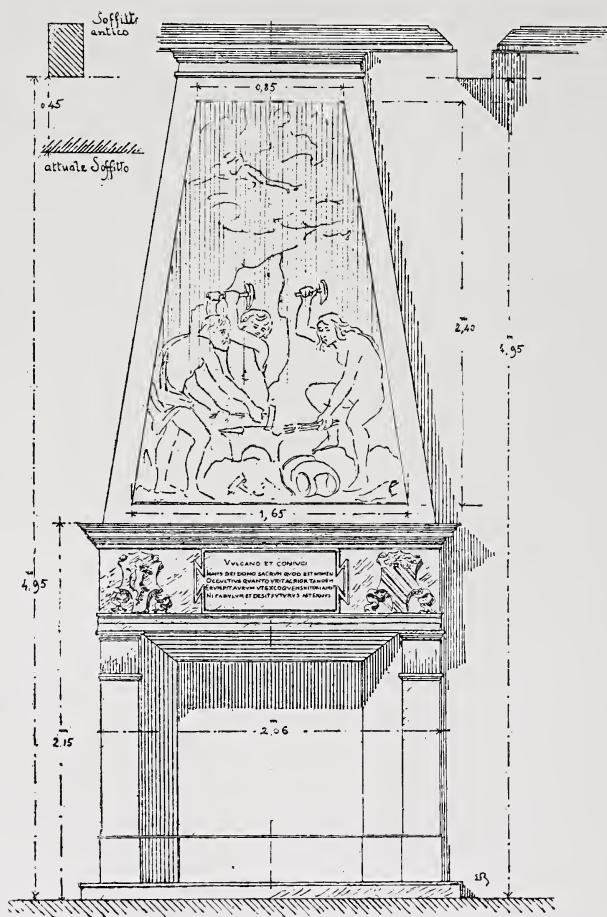
« Certamente — scrivevo in quella circostanza [1] — non possiamo illuderci di poter conseguire l'effetto originario, e tanto meno di ricomporre l'ambiente suggestivo della Pelucca: saranno più che altro dei tentativi e dei saggi mutili di ricomposizione; ma, da una parte la serie degli episodi della vita di Mosè, ricomposta ed ordinata, dall'altra i soggetti mitologici disposti secondo la favola alla quale si è ispirato il pittore, la scena delle *Bagnanti,* completata superiormente con tre lunette e coll'accenno alla vôlta dipinta a pergolato, varranno a dare una idea dell'opera cospicua del Luini, del quale la fama, non solo si conserva inalterata, ma si consolida sempre più ».

La Direzione della Pinacoteca, inspirandosi allo stesso ordine di idee, iniziava pratiche presso i nob. fratelli Puricelli-Guerra, per avere i frammenti di decorazione sulla vôlta della cappella, e il frontale da camino coll'iscrizione di Vulcano: elementi che avrebbero dovuto concorrere all'ideata ricomposizione degli originari ambienti.

I proprietari della Pelucca, pure accogliendo in massima la richiesta, convennero nella pregiudiziale, che veniva in quella circostanza sollevata, secondo la quale, prima di asportare le ultime traccie attestanti l'antico splendore della villa, poteva sembrare opportuno qualche lavoro d'indagine, in base al quale si potesse accertare se a quelle reliquie richieste dalla Pinacoteca, non fosse ancora riservato — col rimanere al loro posto, come documentazione delle condizioni originarie della Pelucca — un particolare interesse « accresciuto fors'anco dall'eventuale rinvenimento di altre traccie di decorazioni pittoriche ».

Assecondando tale concetto, i signori Puricelli-Guerra misero la villa della Pelucca a disposizione dell'Ufficio Regionale, acconsentendo a quelle opere di scandaglio alle pareti e pavimenti, che potessero chiarire le originarie condizioni dell' edificio. Si venne così a constatare come la Villa fosse in origine ad un solo piano terreno, dovendosi assegnare ai primi anni del secolo XIX l'aggiunta del piano superiore, colla relativa innovazione della

---

(1) Per la ricostituzione dell'opera del Luini alla Pelucca: in *Marzocco,* 18 novembre 1906.

Ricomposizione del Camino di Vulcano, nella Sala *E.*

scala che a questo conduce. Nell'occasione di tale sopralzo, all'intento di tenere le camere del primo piano ad un medesimo livello, ed essendo la sala maggiore terrena alquanto più alta delle altre attigue, si presentò la necessità di abbassare di questa il soffitto in legno: il che risulta dal dato di fatto che, nella tratta inferiore delle pareti del piano sopralzato, si ritrovarono, scrostando l'intonaco, i vani già occupati dalle travature dell'originario soffitto *(vedasi a pagina precedente)*. In sèguito a tale constatazione, si potè spiegare come nella sala terrena potesse trovar posto il camino colla *Fucina di Vulcano*, giacchè per la ricomposizione cogli elementi che ci restano — il frontale in marmo e la cappa dipinta — non risultava sufficiente l' attuale altezza della sala maggiore. Nessuna traccia però si rinvenne delle decorazioni lungo le pareti: il che non doveva meravigliare, ricordando come il distacco dei dipinti — che il Barezzi estese, per quanto si è detto, anche alle parti meno conservate e non comprese fra quelle consegnate nel 1822 — rispondesse allo scopo pratico di permettere la riforma interna del vecchio edificio.

Un altro dato interessante potè essere accertato, scrostando metodicamente le pareti, e fu quello relativo alle lunette, che un dì accoglievano i putti fra i pampini. Infatti, sulla parete del muro maestro corrispondente al piccolo locale *H*, si ritrovarono le traccie dell'imposta della vôlta a botte, risultando che dieci dovevano essere in tutto le lunette, mentre la sommaria descrizione del 1821 dice: « il Gabinetto dimostra Bagni di ninfe e giuochi famigliari, oltre le 8 lunette ». Probabilmente si alludeva al numero delle lunette che ancora conservavano la decorazione.

Il risultato più importante delle indagini doveva però essere raggiunto nel locale *K*, adibito a cucina, nel quale solamente la vôlta conservava l'originaria tipica disposizione, mentre le aperture delle finestre e delle porte erano state manomesse o spostate, per adattarle alle pratiche esigenze della mutata destinazione, per cui le manomissioni si erano estese alle pareti, per sistemarvi l'acquajo, il camino e la pompa dell'acqua. Fin dalle prime indagini si era potuto accertare come la porta della cappella si trovasse nel mezzo della parete corrispondente al locale di accesso, il che portava a pensare dovesse l'altare trovarsi nel

mezzo della opposta parete, là dove si apriva l'unica finestra della cucina, che non poteva quindi essere l'originaria: infatti, fu nella parete a destra entrando, che si rinvennero le traccie delle due originarie finestre, le quali erano state otturate. Con ciò rimaneva accertata la disposizione d'assieme della cappella, quale si vede nella planimetria data alla pagina 235: e già la riaper-

Cappella. - Angelo di sinistra. - Collezione Platt, Englewood. 0.96 × 0.70

tura degli antichi vani di finestra aveva rimesso in luce alcuni resti interessanti delle decorazioni ornamentali negli stipiti e squarci delle medesime, allorquando il diligente scrostamento della parete corrispondente all'accesso della cappella ebbe a rivelare le linee d'assieme della composizione, che occupava tutta quella parete, vale a dire la *Deposizione della salma di S. Caterina*.

Nella descrizione sommaria dei dipinti alla Pelucca, fatta dalla

Commissione accademica nel 1821, si dice che « in una stanza terrena, che serviva di cappella, il Luvino effigiò la storia di S. Caterina ed altri Santi, ma il tempo e la umidità non rispettarono che una sola parete, e di questa la parte più lontana dal pavimento »; e siccome nell'elenco dei pezzi da distaccare, steso a quell'epoca, uno solo di questi apparteneva alla cappella, del-

Cappella. - Angelo di destra. - R. Pinacoteca di Brera. *
0.96 × 0.70

l'altezza di braccia 1, ed oncie 6, per una larghezza di braccia 4, « e più se sarà possibile », così risulta come in tutta la cappella, la Commissione accademica avesse giudicato di poter salvare soltanto il motivo centrale della salma di S. Caterina, sorretta da tre angeli, col sottostante sarcofago. Dall'assieme di questa composizione, quale riapparve in sèguito alle indagini del 1907, risulta che il sarcofago poggiava sopra la raffigurazione di un

Cappella. — Il Padre Eterno e gli angeli. — R. Pinacoteca di Brera. *

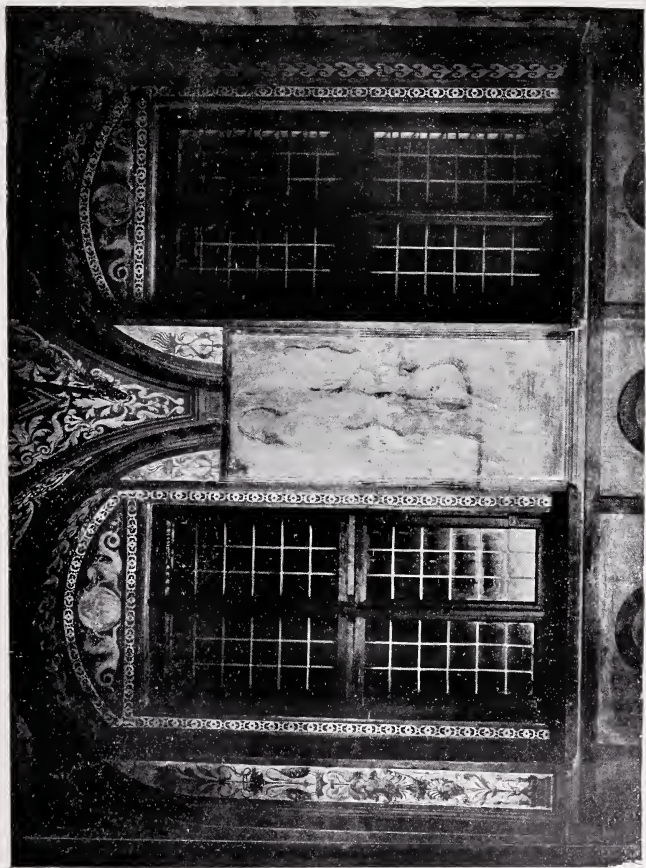
Fot. Brogi.

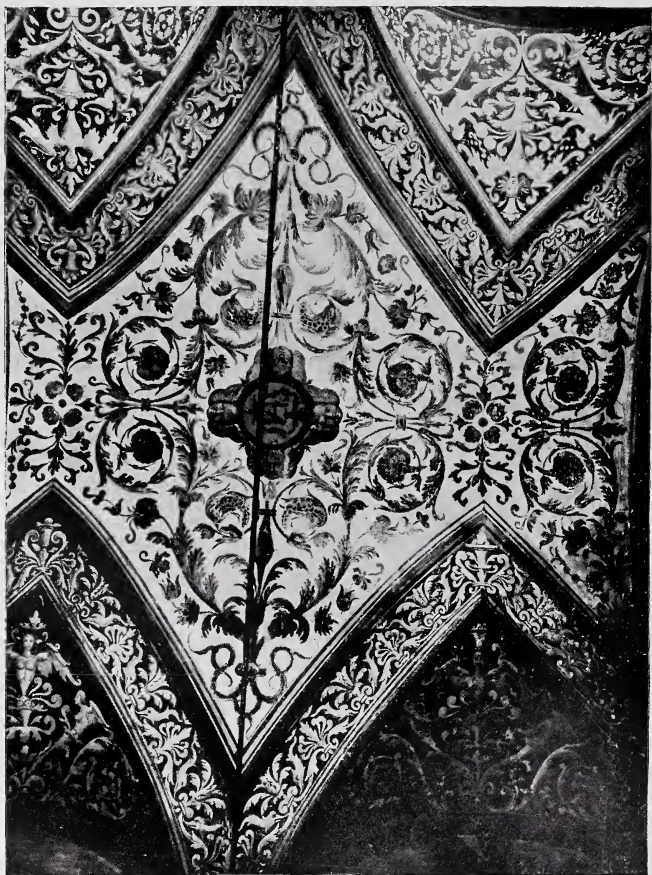
0.59 × 1.40

Cappella. - La parete della S. Caterina, coll'antica porta e le traccie pittoriche ritrovate nel 1907.

Fot. A. Ferrario.

Cappella. - Parete dell'altare, colle traccie del Padre Eterno, ora alla Pinacoteca di Brera.

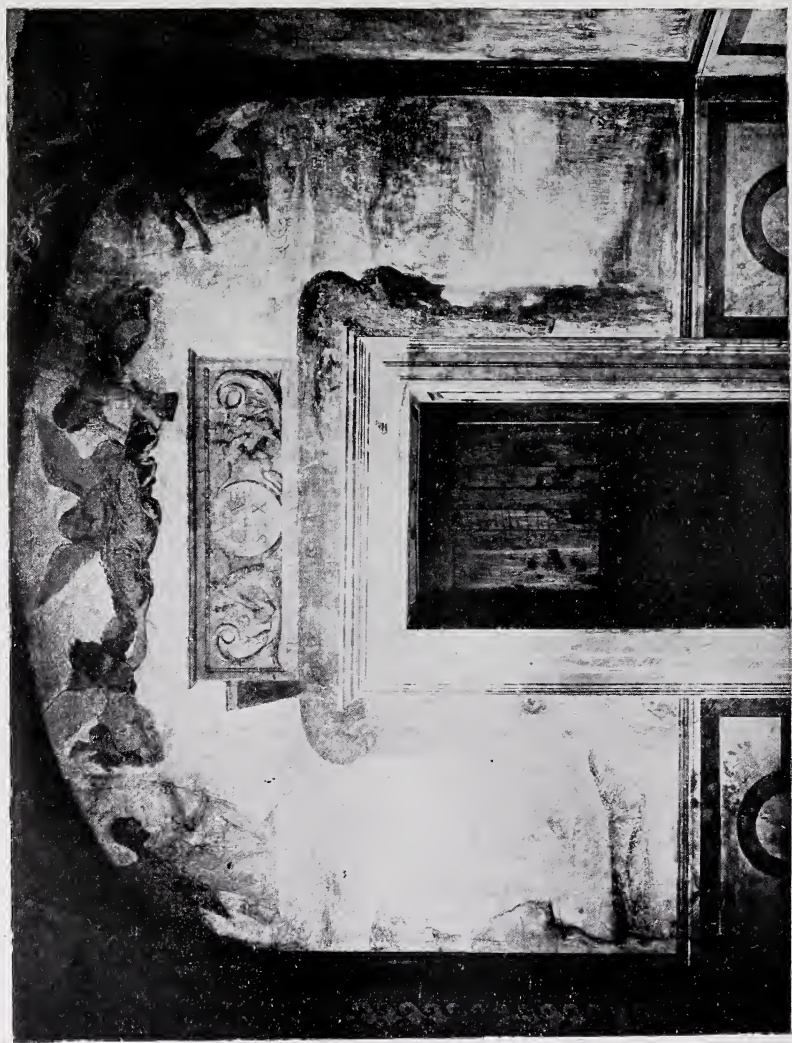
Fot. A Ferrario.

Cappella. - Parete colle originarie finestre ripristinate.

Fot. A. Ferrario.

Decorazione della Volta, nella Cappella.

Fot. A. Ferrario.

monte, il quale avviluppava tutta la porta sottostante: ed a questo motivo centrale si collegavano i due angeli genuflessi reggenti una torcia. Pertanto, la maggiore larghezza che, per l'unico frammento designato nella cappella, la Commissione si augurava possibile, mirava a comprendere nel distacco anche i due angeli: il Barezzi nel fatto staccò tutta la zona superiore della composizione, dividendola in tre parti, la principale delle quali consegnò nel febbraio 1822, e parve senz'altro meritevole di essere inclusa fra i frammenti da esporre nelle sale dell'Accademia di Belle Arti; più tardi consegnò uno degli angeli laterali, che nell'agosto di quell'anno venne inviato al Palazzo Reale: l'altro angelo, quello di sinistra, sebbene distaccato dal Barezzi, venne da questi trattenuto, e passava più tardi in proprietà privata. Per fortuna, malgrado il distacco, rimase ancora sulla parete della cappella una impronta abbastanza visibile di tutto l'assieme della composizione.

Anche le altre pareti erano state dipinte, ma si presentavano nella parte inferiore ancora più deteriorate dall'umidità: la parete prospettante l'ingresso, là dove doveva trovarsi l'altare, risultò dalle indagini ripartita in tre campi, e nella sommità di quello centrale apparvero le traccie del Padre Eterno cogli angeli, altro dei tre frammenti dal Barezzi staccati nella cappella e consegnati nell'estate del 1822: nei due comparti laterali si veggono le vestigia di altre pitture, delle quali non è possibile di accertare il soggetto, nè il riferimento a frammenti di affreschi del Luini che ci siano noti, poichè si intravvedono soltanto alcune traccie di figure, con sfondo di paese e prospettive. Ancor meno si scorge nella parete opposta alle finestre, dove vi è pure l'indizio che vi sia stata eseguita l'operazione di qualche strappo parziale di affresco. Infine, nella parete delle finestre si ritrovarono le traccie di una decorazione ornamentale (vedi inc. a pag. 253), che raccordava le finestre colla decorazione della vôlta.

In tal modo, quel locale, che or sono sei anni non avrebbe lasciato supporre la possibilità di un riscatto dalle condizioni di cucina, ci può ancora dare oggidì la impressione dell'originaria cappella, dove il Luini improvvisò una delle sue più poetiche composizioni. E la parola improvvisare, non dovrà sembrarci

Cappella. — La porta originaria, ripristinata.

Fot A. Ferrario.

fuori di luogo: poichè le indagini nella parete della Santa Caterina rimisero in evidenza lo schizzo della decorazione del sarcofago colle sirene e putti, che si vede tuttora graffito nell'intonaco, per modo da assicurarci che il Luini ebbe a studiare sul posto stesso tale composizione, disegnandola con una punta sull'intonaco ancor fresco. Come risulta dall'incisione riproducente scrupolosamente quelle traccie graffite, non si tratta di un assieme

riportato sull'intonaco col sussidio di un disegno già precisato sulla carta, bensì di una vera improvvisazione sul muro, abbozzata nelle sue masse generali, per essere poi ripresa ed accarezzata col lavoro del pennello.

Ricostituite le vicende delle composizioni affrescate dal Luini alla Villa Rabia, e precisata la parte dei frammenti che realmente appartiene a quel ciclo di soggetti sacri e profani, non rimane che da indicare l'epoca, alla quale siano da assegnare i frammenti che ci pervennero. Devesi a tale riguardo ricordare come gli affreschi della Pelucca generalmente siano stati divisi in due gruppi per essere assegnati, in base ad una asserita differenza di tecnica e di valore, a due epoche molto distinte,

attribuendo alla fase giovanile del pittore alcune delle composizioni, specialmente quelle della storia di Mosè, e ad un successivo soggiorno del Luini alla Pelucca, le altre, in particolare quelle della Cappella. Ora — per quanto sia da ammettere che, trattandosi di un così ragguardevole complesso di dipinti, affidato al Luini dalla famiglia Rabia, tanto per la casa in Milano, quanto per la villa presso Monza, l'esecuzione possa essere stata condotta a più riprese — non ci sembra ammissibile che un notevole lasso di tempo sia trascorso dall'inizio al termine delle decorazioni alla Pelucca.

Infatti, dovendo per logica di raffronti ammettere che i dipinti del Luini alla Pelucca — anche quelli che si vorrebbero ascrivere ad un primo soggiorno — siano pur sempre posteriori di qualche anno alle pale di S. Giorgio e della Passione in Milano, già ci avviciniamo all'epoca della « Coronazione di spine » in S. Sepolcro. Il Luini avrebbe quindi dipinto nelle due proprietà Rabia dal 1521 in poi, prima di recarsi nel 1525 a Saronno, e di avviarvi il periodo suo più laborioso, che in meno di sette anni comprende le numerose composizioni di quel Santuario, del Monastero Maggiore in Milano, e di S. Maria degli Angeli a Lugano. Anche la stessa circostanza che le decorazioni Rabia, a S. Sepolcro e alla Pelucca, hanno lasciato un notevole posto alle scene mitologiche, nelle quali il pittore, senza rinunciare alle caratteristiche personali, si presenta sotto un nuovo aspetto, diverso da quello eminentemente religioso del primo suo periodo, induce a fissare agli anni 1521-23 i lavori eseguiti per conto della famiglia Rabia. Siamo nella fase della ancora contrastata dominazione di Francesco I: e dato il parteggiare dei Rabia per la Francia, si comprende come dalla loro posizione sociale siano stati stimolati a nobilitare le loro dimore col pennello dell'artista, che allora era salito in fama.

Le differenze nel valore intrinseco, o nelle caratteristiche personali, che si vogliano riconoscere nel complesso dei frammenti della Pelucca, in base alle quali si ritenne di ammettere una differenza di tempo, od una diversità di mano, richiedono di essere giudicate non trascurando due circostanze di fatto: le non lievi manomissioni subìte dai dipinti, prima e nell'occasione del loro

distacco dalle pareti: l'indole speciale dell'artista, che nessuno seppe definire più chiaramente, di quanto abbia fatto il Lafenestre, colle parole che meritano di essere fedelmente riportate:

« Peintre formé à la plus savante des écoles, il resta néanmoins, par la candeur des impressions et la modestie des visées, un artiste des temps primitifs, semblable à ces ouvriers de génie qui firent, presque à leur insu, la gloire du XIVe et du XVe siècle. Comme eux, il ne chercha, dans les sujets religieux qui lui furent offerts, qu' un prétexte à répandre l'amour et la pitié, dont son âme était pleine, et non pas l'occasion d'étaler son savoir-faire: comme eux, il ne cessa de s'abandonner, sur son chemin, aux impressions les plus simples et les plus douces, que lui offrait la nature vivante, et de les rendre, avec une naïve franchise, par tous les moyens qu'il avait à sa disposition, sans souci de la perfection, ni de l'originalité; comme eux aussi, il nous pénètre et nous enchaîne par l'expansion d'une poésie sincère et profonde, qui disparaîtra chez les artistes italiens, à mesure qu'ils deviendront plus esclaves d'une tradition ».

Quando, tenendo calcolo delle suaccennate circostanze di fatto, si sappia ravvisare nei frammenti meno interessanti della Pelucca, l'effetto dei danni subìti dai dipinti nel corso di tre secoli di vicende, o la conseguenza della singolare natura dell'artista « rêveur et capricieux, insoucieux de son temps et peut être de sa gloire, tantôt soigneux à l'excès, tantôt négligent à faire peur », non vi è ragione alcuna per escludere unità di tempo e di maniera in tutto il ciclo della Pelucca. Ed anche per quanto riguarda l'accampato intervento del Bramantino in questo complesso pittorico, noi dobbiamo ancora richiamarci a quelle caratteristiche personali, che fanno del Luini un autodidatta, e non escludono dall'opera sua talune reminiscenze delle caratteristiche di pittori del suo tempo, fra i quali fu il Bramantino. Messa da parte la eventualità di una collaborazione, poco rispondente alle abitudini dell'epoca e all'indole dei due artisti, noi ci troviamo a domandarci se non sia più semplice e spontaneo l'immaginare che il Luini abbia ricorso — in uno dei putti del gabinetto *H*, e in qualche altro particolare della Storia di Mosè — ad effetti di luci e di riflessi, che furono cari al

Cappella. — La salma di S. Caterina portata dagli angeli. — R. Pinacoteca di Brera.

1.20 × 2.26

Fot. Anderson

Bramantino, anzichè pensare ad una collaborazione di questo pittore, che all'epoca delle decorazioni della Pelucca aveva già raggiunto una rinomanza solida ed estesa ben più di quella che avesse il Luini; e nemmeno possiamo accogliere la tesi colla quale si credette di poter confermare la presunta collaborazione, arrivando ad immaginare i dipinti eseguiti su tela, probabilmente a Milano, ed inviati poi alla Pelucca, per essere appesi od incastrati nelle pareti delle sale. Si deve quindi concludere che il Luini abbia da solo eseguito il complesso dei dipinti della Pelucca, salvo il solito ed indispensabile aiuto materiale, quale è ricordato per l'affresco della *Coronazione di Spine:* ed abbia svolto il lavoro in un tempo che può limitarsi fra il 1521 e il 1523, attribuendo i punti deboli dell'opera sua all'immediato effetto dell'indole piuttosto variabile, e al successivo intervento di ritocchi e manomissioni nei frammenti che ci pervennero.

Malgrado queste diversità di valore, domina in tutti i frammenti la singolare genialità del Luini: del quale si potè scrivere che, meno sapiente ed ardito di Leonardo, meno raffinato nell'esecuzione di Cesare da Sesto e del Solari, meno vario nelle sue composizioni, e meno ricco di colore di Gaudenzio Ferrari, a tutti fu superiore per quella grazia ingenua, per quel profondo sentimento, di cui sono imbevute le opere sue.

A queste qualità che ritroviamo, tanto negli episodi più efficaci della Storia di Mosè, quanto nelle scene mitologiche, doveva poi essere riservata la maggiore espansione in quel soggetto che meglio rispondeva all'indole del pittore, in quella *Deposizione di S. Caterina*, della quale Pierre Gauthiez ebbe a scrivere: « Le léger fardeau de ce corps qu'ils vont déposer au sépulcre, trois anges le soutiennent au-dessus de la pierre ouverte; leurs mains délicates dessinent, en touchant le long vêtement qui voile la petite sainte, des plis charmants, et cette forme immobile de l'être à demi divin, au milieu du frisson vivant que font les ailes des créatures surnaturelles, parmi les élans du vol, entre leurs bras ployés à peine sous une charge presque insensible, cette paix du visage clos dans la main du plus rapide et du plus beau des anges, c'est vraiment comme une vision céleste ».

E di recente, un altro scrittore, F. Caërdal, così si esprimeva: « Trois anges, alors, trois anges au visage de femme, qui sont des fées, volent d'en haut, comme l'alouette descend; ils viennent quérir la fillette pour la mettre dans un beau lit de marbre, orné d'hippocampes, où, quand la lune sera levée, elle se réveillera afin de monter au ciel qui l'attend, légère comme un de ses cheveux dorés, sur un rayon de lumière laiteuse. Les trois fées sourient avec piété à leur sœur endormie. Elles la tiennent sur leurs mains, par la ceinture et les jambes; l'une soutient la tête, et l'autre les pieds chastement joints. La rêveuse est étendue, bien serrée dans son manteau. L'air est tout ému des ailes battantes: ces beaux oiseaux palpitent, et sentent à peine le poids de la morte charmante. Que de goût dans la libration légère de ces figures, suspendue comme une belle accolade au-dessus du sépulcre rigide. La ligne droite du marbre les fait paraître encore plus aériennes. Voilà le rythme, et la poésie ».

L'insperato ritrovamento delle traccie pittoriche nella cappella della Pelucca mise in evidenza la opportunità di abbandonare l'idea di portare alla Pinacoteca di Brera le decorazioni della vôlta, le sole visibili sino a cinque anni or sono nella cappella, e il frontale di camino coll'iscrizione a Vulcano, già esistente nella Sala *E*. Vennero così a mancare i pochi elementi che avrebbero potuto rendere meno arduo il proposito di ricostituire gli ambienti della Pelucca, suddividendo in vari locali la tratta di galleria già assegnata alla raccolta Oggioni, nella Pinacoteca. Il direttore di questa, dottor Ettore Modigliani procedeva quindi alla sistemazione di quella tratta, illuminandola con lucernari, anzichè dalle finestre, allo scopo di ottenere due notevoli tratte di pareti continue, che permisero di ordinare, da una parte i soggetti della Storia di Mosè, dall'altra i soggetti profani, e quelli sacri della Cappella, ad eccezione della *S. Caterina portata dagli angeli*, alla quale venne riservato il posto d'onore nel mezzo della parete di fondo, fra due targhe di bronzo, recanti la scritta: BERNARDINO LVINI – OPERAVA DAL MDXII AL MDXXXI.

La galleria così sistemata venne, col nome di *Sala Vittorio Emanuele,* aperta al pubblico il giorno 30 ottobre 1911.

Non rimane, per esaurire l'argomento della Pelucca, che da escludere, come proveniente da questa villa, il frammento conservato al Louvre, dal titolo *La Fucina di Vulcano*: poichè, dopo di avere identificate le tre composizioni che decoravano i camini esistenti nella Villa, due delle quali sono oggidì a Brera,

La fucina di Vulcano (Casa Rabia?) — ora nel Museo dei Louvre.
1.73 × 1.97 Fot. Braun.

e l'altra raffigurante la *Pazzia* è da ritenere perduta, non risulterebbe in quale sala potesse trovar posto la decorazione da camino esposta al Louvre, colla indicazione di quella provenienza, sembrando del resto poco ammissibile la ripetizione di un identico soggetto in due sale attigue. La stessa circostanza che, nel contratto dell'anno 1821, manca l'accenno ad una seconda *Fucina di Vulcano*, costituisce una prova categorica per eliminare quel

frammento dalla serie di quelli indubbiamente esistenti alla Pelucca; e la Direzione del Louvre, riesaminando il carteggio relativo all'acquisto dei tre frammenti luineschi, già nella collezione di Napoleone III, potrebbe forse riconoscere in qual modo siasi insinuata l'erronea provenienza. A proposito di questa decorazione da camino, va ricordata la notizia che, nella Villa Sommariva, sul lago di Como, comperata nel 1843 dalla Casa Saxe-Meiningen, vi sarebbe stato un dipinto del Luini, dal titolo *La Fucina di Vulcano*: di modo che, ricordando come il milanese G. B. Sommariva, segretario generale e membro poscia del Direttorio della Repubblica Cisalpina nel 1799, fosse un amatore d'arte che aveva dedicato le sue sostanze a formare ricche collezioni le quali furono trasportate nella villa a Cadenabbia, che secondo un Dizionario di Storia, ebbero a quell'epoca, « une célébrité européenne » non sembra fuor di luogo il pensare che al Sommariva siasi presentata l'occasione di acquistare qualche frammento pittorico del Luini, fra quelli che — prima ancora del suo fissarsi a Parigi in sèguito al ritorno degli austriaci a Milano, e prima ancora del disperdimento della Pelucca — già vedemmo esser stati distaccati dalle pareti della Casa Rabia, a S. Sepolcro, dove è ovvio il pensare che, assieme alle scene mitologiche, il Luini avesse ripetuto il tema della *Fucina di Vulcano* su qualcuno dei camini della casa. Un altro indizio concorre ad eliminare la provenienza del frammento del Louvre dalla Pelucca, poichè l'accenno ad un altro *Vulcano*, del Luini, si trova nell'Enciclopedia Artistica Italiana dell'anno 1842, là dove, parlando del Luini, il Berta riferisce « vorremmo solo che l'ignoranza non ci avesse tolto un Vulcano che si dice dipinto da lui, in una frateria [1] vicino a Milano, e avremmo veduto una

---

[1] Potrà sembrare strano questo motivo mitologico in una « frateria », tanto più trattandosi di una composizione che presenta la figura di Venere: ma per verità, non sono rari, a quell'epoca, gli esempi di decorazioni profane in edifici religiosi. Non sarebbe però da escludere sia incorso l'errore di *frateria* invece di *fattoria:* nome che può avere assunto qualche villa del cinquecento, vicina a Milano, nel trasformarsi in azienda agricola, come avvenne per Mirabello, la Bicocca, e per la stessa Pelucca.

nuova prova di questo ingegno » [1]: il che può segnalarci un'altra provenienza per il Vulcano, conservato al Louvre.

La occasione stessa di indagare la provenienza del frammento che si trova al Louvre, rimette in discussione anche la paternità; giacchè, pure accennando nel complesso alle caratteristiche del Luini, quella composizione presenta qualche pesantezza di forme, non imputabile soltanto ai ritocchi largamente subìti dal dipinto.

Ed ora, riassumendo le impressioni su questo notevole gruppo di dipinti d'argomento profano, oppure storico, come gli episodi di Mosè, il quale non è che una piccola parte dei tesori profusi dal pennello nella casa e nella Villa della famiglia Rabia, dobbiamo riconoscere nel Luini un pittore che, al pari degli artisti dell'antichità, come a proposito venne già osservato, seppe raccogliere con spontanea naturalezza e fissare le impressioni del mondo esteriore; la regione del Vesuvio non aveva ancora, all'epoca del Luini, restituito alla luce i resti di una intera città romana, e i frammenti di dipinti e stucchi dell'epoca classica, erano anche in Roma rari: cosicchè riesce ancora più sorprendente come il Luini sia riuscito ad interpretare ed affermare le caratteristiche dell'arte classica [2] vale a dire « la vigorosa

(1) Il Sommariva morì nel 1841: nella *Presse* del 20 dicembre 1843 si annunciava « le mariage de M. Berryer avec la veuve de ce riche Piémontais mort il y a deux ans à Paris, et à qui appartenait la belle galerie où figurait la Madeleine de Canova ». La data corrisponde appunto a quella della vendita della Villa di Cadenabbia, e della dispersione delle raccolte d'arte.

(2) La ipotesi di un viaggio del Luini a Roma, venne nel 1796 formulata dal De Pagave nelle note al Vasari (ediz. di Siena) ma senza alcuna documentazione: mentre nel ventennio che racchiude l'opera feconda del nostro pittore non si saprebbe a quale anno assegnare una assenza del Luini, della quale dovrebbe essere rimasta qualche notizia o traccia: a quel modo che sono note le peregrinazioni di Cesare da Sesto, del Solari ed altri compagni del Luini. Le opere nelle quali già si vorrebbe intravvedere l'effetto di un viaggio di studio a Roma, sarebbero appunto quelle che, come l'affresco di S. Corona, appartengono ancora a quel primo decennio di operosità, nel quale vedemmo il Luini gradatamente svolgere, per forza propria, le caratteristiche personali; e nemmeno la circostanza che il Luini in un vestibolo di casa Rabia « dipinse a chiaroscuro alcune statue di Roma, tra le altre il famoso gruppo di Laocoonte » potrebbe essere argomento decisivo, quando si pensi all'abbondanza di reminiscenze classiche che,

semplificazione delle masse, raggiunta col sorvolare alle minute particolarità, e colla franchezza e spontaneità dell'espressione»: davanti agli affreschi del Luini di soggetto famigliare e campestre, una impressione si ravvisa, meno sensuale, ma altrettanto intima di quella che ci è data dagli affreschi pompejani, dalla composizione sempre chiara e bene equilibrata, che ricorda quella dei bassorilievi, dalla luce diffusa, senza contrasti violenti di ombre, dalla colorazione delicata che sopprime ogni asprezza di effetti: è la natura che a noi si presenta in tutta la serena ed eterna sua semplicità, colla grazia ingenua che commuove, anche nelle sue incertezze e nelle sue esistenze.

L'accenno fatto a lavori che sarebbero stati eseguiti in Monza dal Luini, all'epoca stessa cui risalirebbero le decorazioni della Villa Pelucca, trova un riscontro materiale nell'affresco che si vede sopra uno dei pilastri reggenti il tiburio della Basilica di S. Giovanni, a sinistra dell'altare maggiore. In questo, il pittore mostra di avere subìta la influenza dei dipinti che ricoprono le pareti e la vôlta della vicina cappella, detta della Regina Teodolinda, opera dei pittori milanesi Zavattari, eseguita nella prima metà del sec. XV. L'effetto di queste pitture infatti si appoggia, in particolar modo, sulle dorature largamente distribuite e rese ancora più appariscenti dal rilievo a stucco, assegnato alle aureole, ai particolari più salienti degli abbigliamenti e delle armature, ed ai fondi lavorati ad ornato. Questo artificio perdurò sino agli ultimi anni del secolo XV, e lo troviamo ancora nel grandioso affresco della Crocifissione di Donato da Montorfano, contrapposto alla Cena di Leonardo, dove gli elmi, le alabarde, le impugnature delle spade, i finimenti dei cavalli, messi a rilievo, erano dorati. Il Luini, chiamato a dipingere le figure di S. Gerardo dei tintori, uno dei protettori di Monza, fece appunto risaltare la figura su di un fondo ornato a rilievi, e dorato. La

---

fin dalla seconda metà del secolo XV, esercitarono diretta influenza sugli artisti; il Luini, predisposto ad assecondare la ripresa del sentimento dell'antichità, potè facilmente, senza recarsi a Roma, assimilarne quelle caratteristiche di nobiltà e di eleganza, che in lui erano connaturate. Così si spiega come il nostro pittore abbia saputo alternare le rappresentazioni sacre colle mitologiche, serbando inalterato, nelle une come nelle altre, un senso di serena castigatezza.

testa si presenta poco espressiva, il che le deriva forse dall'avere perdute le velature: mentre nel complesso il dipinto afferma una larghezza di esecuzione che, malgrado la impressione derivante dalla singolarità del fondo, può essere assegnata al periodo dei dipinti nella Villa Pelucca.

Fra gli episodi che il Luini ebbe replicatamente a dipingere, oltre alla *Natività* e all'*Adorazione dei Magi*, figurano quelli relativi alla *Passione*, non solo perchè particolarmente richiesti dai fedeli, in quel periodo di pubbliche calamità, ma perchè avendo fornito il tema dei primi lavori nelle chiese della Passione e di S. Giorgio, dovettero indurre il nostro pittore a ritornare sulle sue composizioni. Già vedemmo come l'episodio della *Coronazione di spine* trovasse nell'oratorio di S. Sepolcro una rappresentazione ben più completa di quella raffigurata, cinque anni prima, in S. Giorgio. Anche sul soggetto *Cristo recante la croce* il Luini

S. Gerardo
affresco nella Basilica di S. Giovanni, in Monza.

Fot Gigi Bassani.

Basilica di S. Ambrogio in Milano.

Fot. Brogi.

Museo Imperiale di Vienna
(attribuito ad Andrea Solario).

Fot. Lövy.

Museo Poldi Pezzoli — Milano.

Fot. Anderson.

ritornò più volte, e nella Basilica di S. Ambrogio, due frammenti della scena dell'incontro di Gesù colla madre, si veggono sulla parete dell'andito che, dalla navata minore di destra, conduce al vicolo di comunicazione colla Via Lanzone; essendo quei frammenti racchiusi in cornice in legno e difesi da vetri, è facile il rilevare come si tratti di affreschi non eseguiti per quella parete, ma provenienti da un altro edificio.

Nel frammento del Cristo piegato sotto il peso della croce, si legge, sul lembo superiore, la iscrizione relativa al soggetto, suddivisa in due linee [1] corrispondenti alla larghezza del dipinto, il che porta a concludere che formasse un comparto distinto dall'altro contenente la Vergine sostenuta dalle pie compagne; ad ogni modo, entrambi i dipinti erano destinati a formare riscontro in due comparti rettangolari, simmetricamente disposti. Il primo dei frammenti è il più interessante, sebbene notevolmente deteriorato dalla umidità del locale, al quale apparteneva originariamente. Non essendovi notizia riguardo alla provenienza, e tenuto conto che la cornice si rivela lavoro risalente anteriore al secolo XIX, si può pensare che i due frammenti possano essere stati depositati a S. Ambrogio in sèguito a qualche demolizione compiuta nelle vicinanze della Basilica; vedremo al Cap. X come il Luini abbia cooperato alle decorazioni di un oratorio attiguo all'atrio della basilica, cosicchè può avere avuto occasione di frescare quei due soggetti in qualche altro edificio sacro ora scomparso. Non sarebbe nemmeno da escludere che i medesimi provengano dalla chiesa di S. Francesco, già esistente là dove oggi sorge la caserma omonima: è noto come, decisa la demolizione di quell'ampia chiesa, la quale racchiudeva numerose opere d'arte — e basti citare la tavola della Madonna delle Roccie, ora a Londra, ed i monumenti Borromeo e Birago, ora all'Isola Bella — la basilica Ambrosiana fosse designata come luogo di deposito delle lapidi ed altre sculture provenienti dalle demolizioni di S. Francesco: e sebbene nelle note relative a questi trasferimenti non vi sia l'accenno a dipinti,

---

(1) QVI VVLT POST ME VENIRE ABNEGET SEMETIPSVM
TOLLAT CRVCEM SVAM ET SEQVATVR ME.

non sarebbe da escludere che all'atto delle demolizioni — col semplice proposito di salvare una raffigurazione sacra, fors'anco per il desiderio di non distruggere un'opera d'arte di quel pittore, che anche nel periodo barocco, vide la sua fama sostenuta dalla genialità che spira dall'opera sua — sia stato deciso il trasporto di quei frammenti in S. Ambrogio. L'affresco merita di essere raffrontato con tavole dello stesso Luini, riproducenti la parte più interessante dello stesso soggetto, vale a dire la mezza figura del Cristo, colla destra appoggiata alla croce e la fune al collo; nel Museo Poldi Pezzoli si conservano appunto due tavolette destinate a contrapporsi ed a completarsi a vicenda, come i due frammenti in S. Ambrogio, l'una colla mezza figura del Cristo, l'altra colla mezza figura della Addolorata, dietro la quale spunta un'altra figura femminile: e il raffronto può trovare un opportuno complemento nella tavola del Museo Imperiale di Vienna, che a sua volta richiama il frammento di S. Ambrogio, lasciandoci intravvedere la mano del Luini, sebbene la tavola vi sia attribuita al Solario.

Da questi raffronti risulta evidente come il Luini, conservando una attitudine più spontanea per l'affresco nelle composizioni d'assieme, si affinasse sempre più nella tecnica su tavola, affrontando specialmente soggetti di composizione più limitata, nei quali raggiunse una singolare intensità di colore.

Dall'Oratorio di Greco Milanese — Museo del Louvre.

Fot. Girandon.

CAPITOLO VI.

Un modesto oratorio, ad un miglio circa fuori di Milano, nella località denominata Greco milanese, serbava ancora or sono cent'anni, quelle preziose pitture del Luini, che da quasi mezzo secolo costituiscono una delle gemme del Louvre. Si tratta di tre composizioni sacre: la *Nascita del Redentore*, l'*Adorazione dei Magi*, e la mezza figura di *Cristo benedicente*, col globo nella sinistra, composizione eguale a quella che il Luini dipinse, come vedemmo, nella chiesa di S. Marta, (pag. 99) spiegandovi minore fermezza di disegno e di modellatura, sebbene tale differenza di valore possa fors'anche ascriversi al maggiore deperimento subìto dal frammento di S. Marta, nel quale sono sparite le traccie di quelle lumeggiature d'oro, che il Luini non disdegnò neppure nelle composizioni sue più larghe e vigorose per disegno e per colore. La mezza figura dell'oratorio di Greco ha il vantaggio altresì di essere meglio inquadrata e completata dalla sottostante iscrizione sacra. Ancora più interessanti sono le altre due composizioni: la delicata armonia dei colori, arricchita dai ritocchi dorati, raggiunge tutte le caratteristiche dell'arazzo, cui si aggiunge il pregio di una rara finitezza di modellazione e purezza di disegno: sono questi i frammenti del Luini che, anche in mezzo ai tesori del Louvre, hanno potuto destare il più sincero entusiasmo di critici d'arte, ed esservi presi a modello per riportare la pittura ad una più genuina inspirazione dalla natura, ad una più sincera sobrietà di tecnica. Poichè, quando — dopo di avere constatata la semplicità colla quale il Luini ha saputo distribuire ed armonizzare i colori, ottenere la varietà dei piani, nei quali ha dovuto conden-

Dall'Oratorio di Greco Milanese — Museo del Louvre.

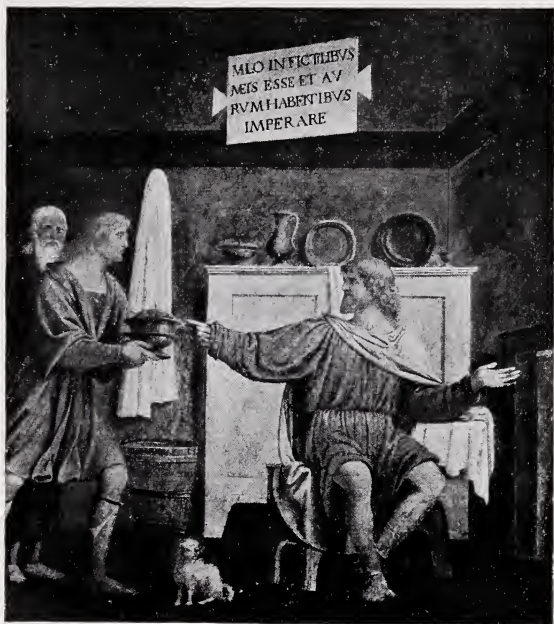
Fot. Girandon.

Dall'Oratorio di Greco Milanese — Museo del Louvre.

Fot. Girandon.

sare la sua composizione, imprimere alle figure le più variate espressioni di uno stesso sentimento di devozione — noi riportiamo l'occhio alle maggiori opere d'arte, che nelle stesse sale si disputano la nostra ammirazione, coi più spiccati esempi di vigorìa nel colore, di purezza nel disegno e nella modellatura, coi più corretti saggi di aggruppamenti e di composizione, le forti impressioni ricevute non bastano a distruggere, e nemmeno soverchiare il fascino che in noi desta la grazia semplice ed ingenua, colla quale il Luini raggiunge l'intento di interessare ogni particolare delle sue geniali composizioni.

A questi frammenti, nella stessa sala del Louvre, si accompagnano altri tre, due dei quali di soggetto sacro, ed il terzo di soggetto storico, che si ritengono della medesima provenienza, malgrado la sensibile diversità nel valore intrinseco: non potendo però questa circostanza bastare ad escludere la comunanza dell'origine, sia per la caratteristica del pittore, che il Lafenestre ha saputo definire nella sua variabilità di finitezza, sia per il possibile intervento di ajuti, così dobbiamo ricercare quale sia il dato di fatto che la confermi. Al Museo del Louvre, i sei affreschi pervennero come acquisto fatto nel 1867 in Milano: e dalle notizie risalenti a quell'epoca risulta che il duca Antonio Litta avrebbe nel 1810 levati quegli affreschi dalla chiesetta di Greco, tagliando i muri, per trasportarli nel suo palazzo di Milano, dove infatti taluno ancora li ricorda disposti a decorazione di un'antisala dell'appartamento ducale; ad eccezione del Rio però, nessuno ebbe a menzionare quelle pitture, che nel 1867 passarono le Alpi. Mancano quindi i dati per stabilire se realmente i sei frammenti siano entrati nella collezione Litta contemporaneamente, come lo spoglio di un medesimo edificio: ma la presenza di un episodio di storia romana già compromette l'ipotesi di un'unica loro derivazione da edificio sacro. Questo episodio, allorquando i dipinti si trovavano a Milano, era stato interpretato come quello di Focione, seduto al focolare domestico e rivolto verso due persone che a lui si accostano, una delle quali gli protende un vaso ricolmo di oro; e la risposta a tale offerta è quella che si legge su di una targa, sospesa in alto:

MALO IN FICTILIBVS | MEIS ESSE ET AV | RVM
HABENTIBVS | IMPERARE.

Dall'Oratorio di Greco Milanese (?) — Museo del Louvre.

Fot. Braun.

Queste parole bastano però a rettificare l'anzidetta interpretazione dell'episodio storico, per ravvisarvi invece la scena di Manlio Curio Dentato rifiutante gli omaggi dei Sanniti, essendo appunto quella la risposta che Tito Livio riporta, narrando l'atto dell'austero romano (Lib. XIV *ad finem*). Le altre due composizioni sacre rappresentano *L'Annunciazione*, e l'*Ecce Homo* fra due santi: la correlazione di questi due frammenti è data dal fondo rosso cupo, comune in entrambi: come in entrambi, si nota una vigorìa di colore ed una tonalità generale, che ha tutti i caratteri del Luini: è soltanto una certa debolezza nel disegno e nella composizione che può ingenerare il dubbio si tratti di lavoro di allievi, anzichè del maestro: ma il pensiero corre ancora al giu-

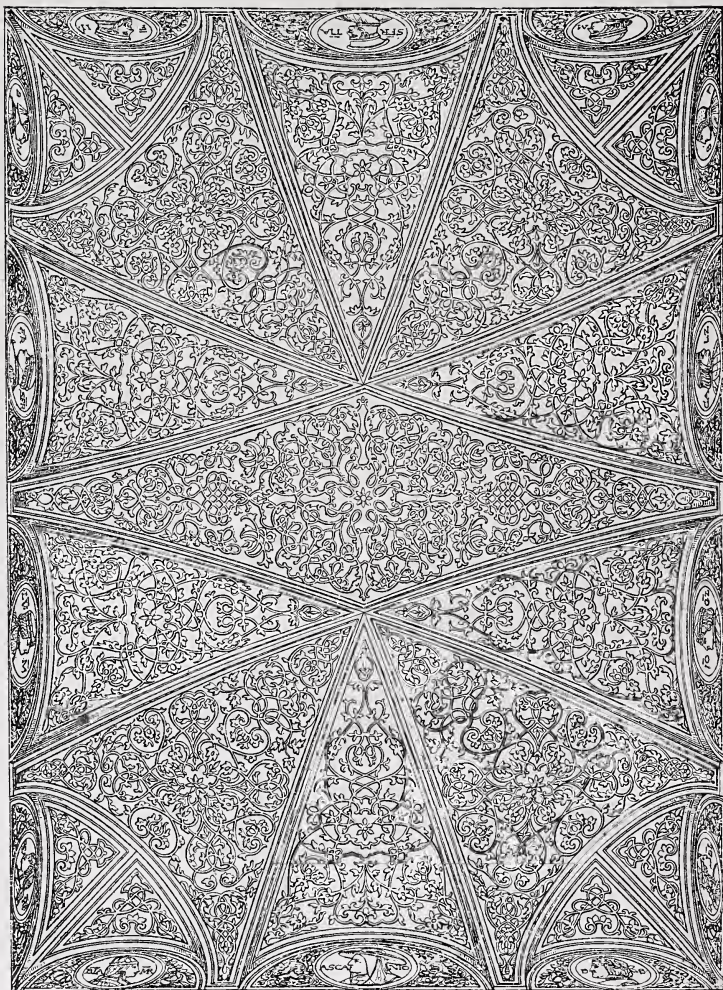
Dall'Oratorio di Greco Milanese (?) — Museo del Louvre.

Fot Braun.

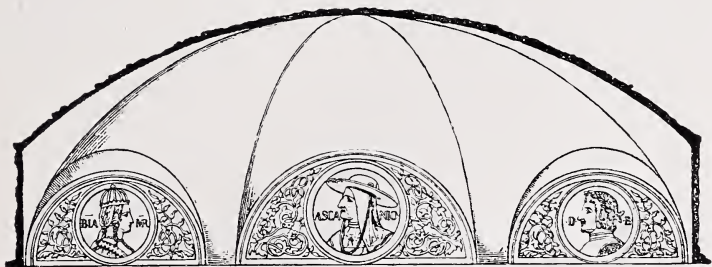
dizio formulato dal Lafenestre sul Luini « rêveur et capricieux, insoucieux de son temps et peut être de sa gloire, tantôt soigneux à l'excés, tantôt negligent à faire peur »: giudizio contenuto in quello studio sul nostro pittore, scritto dal Lafenestre pochi anni dopo che i sei frammenti Litta erano entrati al Louvre, per avervi un posto d'onore assieme a due frammenti della Pelucca. Certamente è dalla contemplazione di questo complesso di manifestazioni, che l'autorevole critico francese si trovò avvolto in una sincera ammirazione, che inspirò quelle pagine, fra le migliori che sul Luini siano state scritte (1).

La casa che in Milano andava adorna colla serie dei ritratti sforzeschi, oggi ospitati nel Castello di Porta Giovia, apparteneva nella prima metà del secolo XVI agli Atellani, detti anche *della Tela*, i quali nella vicina chiesa di S. Maria delle Grazie avevano il sepolcreto ed il monumento di famiglia (2). Una lapide posta nel 1533 in questa chiesa, ci offre qualche indicazione sui componenti la famiglia: infatti vi è ricordato Giacomo Atellano quale alunno di Lodovico il Moro e scudiero ducale (*equorum stabuli magistrum*); Vincenzo, fratello di Giacomo, consigliere intimo dei duchi Lodovico, Massimiliano e Francesco II; Scipione, figlio di Giacomo, fedele mastro di campo e tesoriere al servizio di Francesco II. La iscrizione dice altresì di essere stata posta a cura di Carlo, fratello di Scipione, che a sua volta fu tesoriere ducale. Tale devozione della famiglia Atellana verso la Sforzesca risulta pure dalle proscrizioni subite dai suoi componenti, dopo la caduta di Lodovico il Moro: infatti la « *Liste des partisans de Ludovic Sforza condamnés pour rebellion* » redatta nel luglio 1500,

(1) Georges Lafenestre - *Maîtres anciens:* Paris, Renouard 1882. Lo studio sul Luini venne però scritto nel 1870.

(2) Il Perochio trascrisse la iscrizione ATELLANORVM FAMILIA, nel pavimento della Cappella di S. Vincenzo Ferreri (*Storia sepolcrale milanese* car. 30 verso): il Fusi riporta quest'altra iscrizione ATELLANORVM MONVMENTVM (*pars secunda* car. 121 n. 613); e nel *Libro dei Sepolcri*, car. 19 v. si legge «*in Capella S. Vincentii Sepulcrum d. Jacobeti Athellani et heredum ejus*».

Decorazione di vôlta, nella Casa degli Atellani in Milano, coi ritratti degli Sforza.

e conservata ancora negli Archivi nazionali di Parigi [1] contiene l'elenco di coloro « *qui avaient suyvi le Seigneur Ludovic en Alemaigne* », nel quale elenco è menzionato Vincenzo, in questi termini: « *Vincent de la Toile, chambrier du S. Ludovic, est en Alemaigne. Il n'a rien* ». Eguale sorte era toccata ai fratelli Carlo e Scipione, figli di Giacomo: poichè allorquando, in sèguito alla grazia da Francesco I concessa in data 25 novembre 1516, a tutti i fuorusciti e banditi dal Ducato di Milano, si venne a compilare il decreto di amnistia, coll'elenco delle persone le quali, dietro determinate garanzie, potevano ritornare in

Antica Casa della Tela, in Milano.

Sezione della vôlta, colle lunette del lato verso giardino.

possesso dei loro beni, diritti, dignità ed onori, la grazia sovrana venne concessa anche a *Carolo et Scipioni fratribus de la Tela* [2].

Stabilita tale circostanza di fatto, e siccome la serie dei ritratti sforzeschi non ha potuto essere dipinta prima dell'anno 1522, giacchè comprende il ritratto dell'ultimo Sforza, proclamato Duca in tale anno, risulta che il committente non può essere stato — come da molti scrittori fu ritenuto — Giacomo o Giacomotto della Tela, che fu scudiero di Lodovico il Moro [3], mentre non parmi

---

(1) Arch. Nationaux, Paris — J 507 n. 22.

(2) Decreto in data « penultimo novembris MDXVI ». Vedi: Storia di Milano, scritta da Giov. Andrea Prato, dal 1499 al 1519.

(3) Si è fatto anche, in alcuni cenni sugli affreschi del Luini, pubblicati di recente in Milano, il nome di un Antonio della Tela come committente delle pit-

sia da mettere in dubbio che ad uno dei fratelli Carlo e Scipione, od anche ad entrambi, si debba attribuire l'iniziativa di decorare una delle loro sale colla serie dei ritratti sforzeschi.

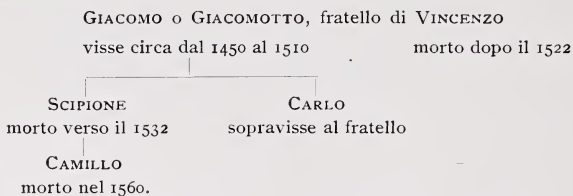
Infatti, si può ritenere che i due fratelli non abbiano approfittato dell'indulto francese, giacchè l'iscrizione posta da Carlo in onore di Scipione, esalta la fedeltà di questi nella « *variam Francisci II fortunam* »; per cui si deve ammettere che i due fratelli abbiano fatto ritorno in patria soltanto al sèguito del secondogenito di Lodovico il Moro, nel 1522, e che, ricompensati per la loro fedeltà, abbiano voluto assicurare, in modo onorevole e degno, il ricordo della loro devozione verso la casa Sforzesca.

Anche l'epoca dei dipinti, malgrado la completa mancanza di notizie dirette, può ancora essere sufficientemente precisata: il trovarsi nella serie il ritratto dell'ultimo Duca, colle sigle F. R. II, stabilisce, come già si disse, un limite di tempo, oltre al quale non può rimontare la loro esecuzione, vale a dire l'anno 1522, nel quale il secondogenito di Lodovico il Moro assunse il titolo di Duca. A questo limite si può contrapporre l'altro, che non consente di riportare la esecuzione dei dipinti dopo il matrimonio di Francesco II con Cristina, figlia del Re di Danimarca e nipote di Carlo V: giacchè non si saprebbe spiegare come, tanto il pittore quanto il committente, avessero rinunciato ad accompagnare il ritratto della sposa a quello del Duca, come non si tralasciò di fare per gli altri Sforza ch'ebbero moglie: tanto più che non sarebbe stato difficile di fare posto al ritratto di Cristina omettendo quello del cardinale Ascanio, non indi-

---

ture: non ci risulta però su quale dato di fatto tale notizia si fondi, mentre i soli membri della famiglia che abbiamo potuto riconoscere, si possono disporre in questo ordine

GIACOMO o GIACOMOTTO, fratello di VINCENZO
visse circa dal 1450 al 1510 — morto dopo il 1522

- SCIPIONE, morto verso il 1532
  - CAMILLO, morto nel 1560.
- CARLO, sopravisse al fratello

spensabile nella serie iconografica limitata a quattordici lunette di vôlta. Pertanto, l'epoca de' dipinti si troverebbe compresa fra il 1522 e il 1534, anno del succitato matrimonio; ed una riduzione ne' limiti di tempo deriva anche dalla stessa attribuzione dei dipinti a Bernardino Luini, morto nel 1532, mentre un'ulteriore limitazione si può ottenere tenendo calcolo dell'età apparente nel ritratto di questi.

Fu nel novembre 1521, che Prospero Colonna e Francesco d'Avalos riuscirono colle truppe spagnuole a riconquistare Milano, proclamando Duca il secondogenito di Lodovico il Moro, il quale però, soltanto ai 4 di aprile dell'anno seguente, fece il suo ingresso in Milano, mentre il Castello di Porta Giovia era ancora, e doveva per oltre un anno ancora, restare in potere dei francesi. Poco più di quattro anni durò quel primo periodo del dominio troppo fittizio di Francesco II Sforza, il quale nel 1526, dopo una resi-

stenza di otto mesi nel Castello, sottoscriveva una convenzione, in base alla quale si obbligava a ritirarsi a Como, in attesa che piacesse alla Maestà Cesarea di reintegrarlo nel Ducato di Milano: il che si verificò soltanto nell'aprile del 1531, come conseguenza del trattato di Bologna.

Due sono quindi le circostanze che possono avere decisa la esecuzione della serie iconografica Atellana: o in occasione del primo periodo di dominio, 1522-1526, o in conseguenza del ri-

torno di Francesco II in Milano; nel quale secondo caso, il ritratto sarebbe stato eseguito nei pochi mesi intercorsi tra la data del nuovo ingresso del Duca in Milano, 18 aprile 1531, e la morte del pittore, avvenuta nella prima metà del 1532.

A farci propendere verso il periodo 1522-1526, concorre la età apparente nel ritratto in questione: infatti, di Francesco II Sforza, morto nel 1535 di 43 anni, conosciamo il ritratto inciso nelle varie collezioni iconografiche sforzesche, ricavato da un

quadro di Tiziano Vecellio: in questo, noi vediamo un uomo di forte complessione, dall'occhio spalancato e poco espressivo, dalla barba fluente: la pelliccia che gli avvolge il collo — destinata probabilmente a mascherare il difetto fisico, cui accenna il Lomazzo « Francesco ultimo fu gobbo, ma di faccia venerabile, con carne bianca e barba nera, come dimostra il suo ritratto dipinto dal Vecellio » — aggiunge pesantezza alla figura del Duca. Perciò non ci sembra che ad una distanza di tempo, la quale

non potrebbe essere maggiore di quattro anni e mezzo, il Luini ed il Tiziano abbiano potuto trovare il loro soggetto in condizioni fisiche così diverse, quali risultano dalle loro opere; poichè nel dipinto del Luini, Francesco II Sforza si presenta ancora dal profilo delicato e dalla barba accurata, dimostrando l'età fra i trenta e i trentaquattro anni, quale appunto aveva nel primo periodo del suo ducato, innanzi di subire nel 1525-26 quel blocco nel Castello di Porta Giovia, dal quale, secondo le notizie dei

cronisti del tempo, uscì « a cavallo, infirmo et privo de sanitate, che in esso non hera retato se non pelle et ossa ». Dovette essere invece dopo l'ultimo periodo del suo esilio da Milano — dal 1526 al 1531 — che la figura di Francesco II assunse, almeno in apparenza, quella forte complessione che si nota nel ritratto di Tiziano, ed era forse l'effetto della malattia che doveva in breve condurlo al sepolcro. Si narra infatti che, dopo la morte di lui « fu aperto il suo corpo, e si trovò il cuore arido, ma gonfio ».

Si deve quindi concludere che il Luini abbia dipinta la serie dei ritratti sforzeschi in quel periodo di tempo che s'interpone fra il 1522 e il 1526, e fu il periodo più fortunato per la famiglia Atellana, giacchè vedeva finalmente ripristinato il dominio della casa Sforzesca, per cui aveva sofferto l'esilio e le privazioni. Dalle memorie del tempo risulta che questa famiglia era fra quelle che in Milano tenevano circolo: e nel giardino annesso alla casa in Porta Vercellina convenivano Prospero Colonna,

Silvio Orsini, Altonso Visconti, colla consorte Antonia Gonzaga. I due fratelli vivevano ancora in quel primo periodo del dominio di Francesco II, mentre durante gli ultimi anni del secondo periodo, sopravviveva solo il fratello Carlo, come risulta dalla già citata iscrizione funeraria nella chiesa di S. Maria delle Grazie, in data 1533, nella quale egli si professa « *sfortiana servitutis haud minus heres, quam suorum memor* ». Un ricordo ci rimane ancora di questo interessamento dimostrato da Carlo della Tela per gli

Sforza durante le ultime vicende di questa casa, giacchè nella circostanza del matrimonio di Francesco II con Cristina, egli volle fregiare la parete di una delle sue sale collo stemma ducale, accoppiato a quello della casa di Danimarca; della quale decorazione dipinta, volle nel 1819 assicurarci il ricordo il signor Angelo Pianca, che a quell'epoca possedeva la casa degli Atellani; ed è per il cortese consenso dell'attuale proprietario che possiamo riprodurre il disegno dello stemma (v. pag. 297). In quale delle sale

si trovasse l'originale non ci è dato di precisare: ma l'iscrizione che il Pianca accompagnò alla copia da lui fatta eseguire, accenna come si trovasse sulla parete di una delle sale attigue a quella, nella quale era stata collocata la copia. Ora, ricordando come al Pianca si debba nella prima metà del secolo XIX la riforma della casa, specialmente nella sua fronte verso la via pubblica, sopra disegno dell'architetto Domenico Aspar, si può pensare che, trovatosi il proprietario a dovere riformare anche

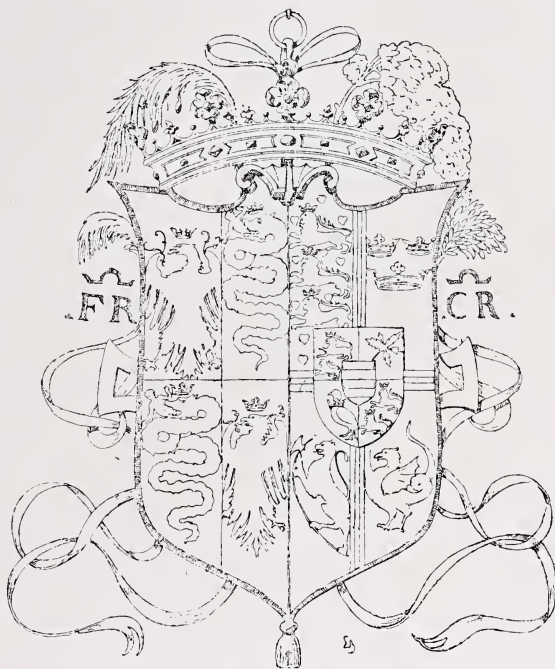
l'interno delle sale terrene, ed a distruggere quindi quella decorazione araldica, siasi deciso a farne ricavare copia in minori dimensioni, per conservarne il ricordo nella stessa sala decorata coi ritratti sforzeschi, come si può arguire dalla frase dell'iscrizione stessa: « *hic ad historiae complementum* ».

Si può facilmente arguire la circostanza occasionale di quella decorazione araldica, eseguita fra il 1534 e il 1535: il fidanzamento dell'ultimo Sforza colla nipote di Carlo V dovette essere

stato concordato in occasione della dimora fatta da questo monarca in Milano nel 1533, prendendo alloggio in Castello; nella quale circostanza su di una delle pareti interne della Rocchetta venne dipinto in colossali dimensioni lo stemma cesareo fra le due colonne, col motto PLVS VLTRA, di cui nel 1902 si ritrovarono appunto le vestigia. In quei giorni Francesco II che modestamente si era ritirato nel convento di S. Maria delle Grazie, avrà visitato la vicina casa degli Atellani, che a lui ed ai pre-

decessori suoi avevano prestato i maggiori servizi, animato anche dal desiderio di vedere la serie iconografica dei suoi antenati e parenti; e naturale dovette essere in Carlo della Tela il desiderio di aggiungere a quella serie, il ricordo del matrimonio di Francesco II Sforza. Ma non essendovi la possibilità materiale di aggiungere il ritratto di Cristina di Danimarca, di fianco a quello dello sposo, essendo tutte le lunette occupate, egli dovette accontentarsi di fregiare l'attigua sala collo stemma della sposa;

di modo che questa, che è a supporre abbia desiderato a sua volta di vedere le immagini dei principali componenti la famiglia, alla quale si era imparentata, potè trovarvi un segno almeno di omaggio alla sua persona.

Fu quello l'estremo attestato di devozione degli Atellani verso gli Sforza: pochi mesi dopo il Duca spirava, e Milano cadeva

Stemma nella Casa degli Atellani, in Milano.

TABVLAM . HANC .
TESTEM . CONNVBII . CHRISTINÆ . CHRISTIERNI . II . DANORVM
REGIS . ET . FRANCISCI . II . SFORTIÆ .
EX MAJORI . ARCHETYPO . IN . PROXIMÆ . AVLÆ . PARIETE .
EXSTANTE . DILIGENTER . EXPRESSAM .
HIC . AD . HISTORIÆ . COMPLEMENTVM . P . CVRABAT
ANGELVS . PIANCA .
ANNO . MDCCCXIX .

definitivamente sotto quel dominio spagnuolo, che aveva già avuto campo di esercitarsi durante lo stesso ducato di Francesco II Sforza. Al figlio di Scipione, di nome Camillo, non restò che continuare le tradizioni militari della famiglia sua, combattendo all'assedio di Tunisi nel 1535, ed in Piemonte come capitano d'artigliera al servizio di Carlo V (1). Con lui — che nel 1560 venne sepolto nella cappella di famiglia, nella Chiesa di S. Maria delle Grazie — si spense forse la famiglia degli Atellani; poichè verso quell'epoca la casa avita pervenne in proprietà dei Taverna, per passare più tardi nella già menzionata famiglia Pianca (2).

Esaurite le indagini riguardo l'epoca e la famiglia committente dei quattordici medaglioni sforzeschi, rimane a considerare il valore iconografico dei dipinti, le varie opinioni riguardo al loro autore, e le vicende che condussero al loro acquisto per parte del Comune di Milano.

Già si ebbe, in via incidentale, ad accennare al ritratto di Francesco II Sforza, all'atto di compiere l'indagine riguardo l'epoca cui risalgono i dipinti, ed a rilevarne il particolare interesse, per il fatto che il Luini deve avere raffigurato questo Duca durante la prima fase del suo dominio, fra il 1522 e il 1526, e ciò in base al sensibile divario fisico che vi troviamo rispetto all'altro ritratto dello stesso Duca, dipinto da Tiziano nella seconda fase, dal 1531 al 1535, anno della morte di Francesco II Sforza. Ci troviamo quindi dinanzi ad un ritratto che si può considerare come riprodotto direttamente dal vero. Non così potrebbe dirsi degli altri ritratti, giacchè il Luini avrà potuto con qualche precisione, ricordare solo Massimiliano Sforza, durante il breve suo periodo di dominio fra il 1512 e il 1515: ma

(1) La iscrizione funeraria così lo ricorda: « *Camillus Tela vir clarus, Scipionis filius, Mediolani et in Africa et in Subalpinis regionibus bellicarum machinarum dux praefectusque* ».

(2) L'importanza dei dipinti venne riconosciuta anche in occasione della riforma della casa Pianca, al principio del secolo XIX per opera dell'arch. Aspar. Infatti sulla nuova facciata vennero riprodotti in scultura cinque medaglioni del Luini: Muzio Attendolo — Francesco Sforza — Bianca Maria — Lodovico il Moro — Beatrice d'Este: opera giovanile dello scultore Pompeo Marchesi.

degli altri personaggi sforzeschi, il ricordo suo personale doveva essere già remoto, come per Lodovico il Moro, Beatrice d'Este, Isabella d'Aragona, o mancare affatto: il pittore si sarà quindi affidato ai ritratti sforzeschi dipinti, scolpiti od incisi. Dobbiamo a tale riguardo aver presente come questo materiale iconografico si presentasse abbastanza abbondante all'artista, giacchè fra le consuetudini del periodo sforzesco va notata quella di introdurre nelle fabbriche civili e religiose, i medaglioni della famiglia ducale; tanto che, malgrado il grande disperdimento di queste memorie — dapprima provocato dai mutamenti di governo, poi dall'incuria e dall'indifferenza, cui si aggiunse il rinnovato interesse dal punto di vista artistico, che a sua volta promosse la dispersione — si hanno ancora esempi di queste serie di ritratti in varie case di Milano, oltre a quelle raccolte nel Castello Sforzesco, e alla serie che si vede alla Certosa di Pavia. Si tratta però di ritratti in marmo, o in terracotta, nei quali non si può a meno di constatare una certa convenzionalità di tipo e di caratteristiche: mentre la serie del Luini ci riesce preziosa, non solo perchè annovera qualche personaggio che invano si cercherebbe nelle altre serie, come il Duca di Borgogna, ma perchè ci offre ben più completa e genuina, mediante il colore, la fisio-

« Blasij Arcimboldi pictoris imago »
disegno di B. Luini.
British Museum.

nomia dei personaggi. Non è qui il caso di dilungarci in raffronti fra i ritratti del Luini, e gli altri che si conoscono di Casa Sforza: basti l'accennare come nello studio iconografico di questa famiglia, l'opera del pittore apporti un contributo non lieve, quale ad esempio per la figura di Beatrice d'Este, argomento di tante divergenze nel giudicare i ritratti che le sono attribuiti.

L'assegnazione dei dipinti al Luini, dopo quanto si è detto riguardo la loro epoca, non può esser dubbia mediante il semplice raffronto cogli altri ritratti, dallo stesso pittore eseguiti verso quell'epoca, nella Chiesa di S. Maurizio. A tale giudizio si opponeva, per il passato, la tradizione, secondo la quale quei ritratti sarebbero stati eseguiti dallo stesso Leonardo. Tale affermazione, sebbene racchiuda il riconoscimento del valore dei dipinti, non trova oggi alcun sostegno, non fosse altro per la circostanza di fatto che Leonardo già da tre anni era morto, quando Francesco II Sforza entrò in possesso del Ducato di Milano. La origine di tale erronea tradizione facilmente si ravvisa nella circostanza che Leonardo ebbe lungamente a lavorare nel Refettorio della Chiesa di S. Maria delle Grazie, a pochi passi dalla Casa Della Tela, il che ha potuto incoraggiare qualche scrittore d'arte a riconoscere nei ritratti sforzeschi un'opera da lui eseguita quasi per svago, durante il ponderoso lavoro della *Cena:* alla quale induzione dovette altresì contribuire il ricordo della donazione fatta da Lodovico il Moro al Vinci, in data 26 aprile 1499, di una vigna di pertiche 16, dal Duca acquistata dall'abate di S. Vittore, nel suburbio di Porta Vercellina; vigna che Leonardo menziona nel suo testamento, destinandola per metà all'allievo suo Salaino, e per l'altra metà al suo fedele domestico Villani. Trattandosi di un fondo che doveva essere vicino, e fors'anco confinante colla Casa Della Tela, si volle, in un'epoca che facilmente passava sopra alle circostanze di fatto, trovare un nesso fra l'artista ed i medaglioni degli Sforza: così questa attribuzione a Leonardo perdurò sino al principio del secolo XIX, contribuendo ad accrescere le inesattezze riguardo a quei dipinti.

Infatti, nell'opera *Le fabbriche più cospicue di Milano* pubblicata nel 1840 a cura di F. Cassina, il sig. D. Biorci così si esprimeva a proposito della Casa Pianca:

« Comincia ad esser nota allorchè, per istromento di vendita « in data 25 settembre 1490, dai fratelli Conti Landi di Piacenza « passava al Duca di Milano Lodovico M. Sforza. Quivi suo « ospite per lunga pezza egli ebbe e fè padrone di tutto Leo- « nardo da Vinci, allorquando fu chiesto a dipingere, nel vicino « convento, quella meravigliosa opera del *Cenacolo*, che per con- « durla a termine due anni impiegò ».

« Qualche tempo appresso il succitato Duca ne faceva dono « a Giacomotto Della Tela, o come altri crede, regalava ad una « giovane che apparteneva alla famiglia Macedonio di Napoli, e « sposò poi il detto Giacomotto. Indi per atto di transazione delli « 8 luglio 1557, fra Annibale Atellano e Donna Barbara Stampa, « venne essa casa acquistata dalla nob. famiglia Taverna ». E questo complesso di notizie, in parte inesatte, in parte non comprovate da qualsiasi dato di fatto, ha fornito ancora materia per ripetute inesattezze nelle più recenti descrizioni di quei dipinti.

Il Mongeri invece, nell'opera sua *L'Arte in Milano*, edita nel 1872, parlando della Casa Della Tela, dice: « anche l'arte che vi è spiegata nella pittura, unico avanzo di quelle che dovevano ornare codesta camera, conferma il tempo ed il supposto (cioè che la casa fosse dono di Francesco II Sforza ad un Antoniolo Della Tela), giacchè noi vediamo in essa l'arte di *Bartolomeo Suardi*, quel fare molle e grigio che caratterizza l'ultima sua fase appunto fra il 1525 e il 1535 circa, al cui intervallo appartiene, seppure a quest'ultimo tempo il pittore viveva ancora, poichè doveva essere vecchissimo ».

Già si disse come non risulti fondata la tradizione che la casa fosse dono di Francesco II Sforza ad un Antonio Della Tela: e nemmeno fondata ci sembra l'attribuzione dei dipinti al Bramantino: poichè, mentre le indagini posteriori allo scritto del Mongeri, avendo contribuito a risolvere il dubbio da questi sollevato che il pittore fosse allora già morto, o in età molto inoltrata (1) non si opporrebbero, per ragione di tempo, a tale attribuzione,

---

(1) Il Bramantino viveva ancora, e non doveva essere vecchissimo: nel 1525 era nominato da Francesco II Sforza architetto e pittore ducale: nel 1536 si ha notizia di lui in atto notarile, relativo al matrimonio di una sua figlia.

risulta invece troppo facile il rilevare nei medaglioni le caratteristiche del Luini, compresa quella vivacità di colore che il Mongeri non ebbe campo di scorgere, forse per le cattive condizioni di luce, e per la polvere che ricopriva quei dipinti. Il Mongeri stesso — che tanto contribuì più tardi a troncare la confusione fra Bramante, Bramante da Milano, e Bramantino, scrivendo la prefazione al volume riproducente gli *Edifici di Roma* disegnati da Bartolomeo Suardi — non ebbe a persistere in quella attribuzione, e quando sette anni più tardi il Consiglio Accademico, di cui era membro, portò l'attenzione sulla serie Atellana degli Sforza, egli si limitò all'attribuzione a Leonardo od a Luini, senza fare menzione di quella del Bramantino, che ad ogni modo, per ragione di tempo, sarebbe stata almeno più fondata di quella relativa a Leonardo.

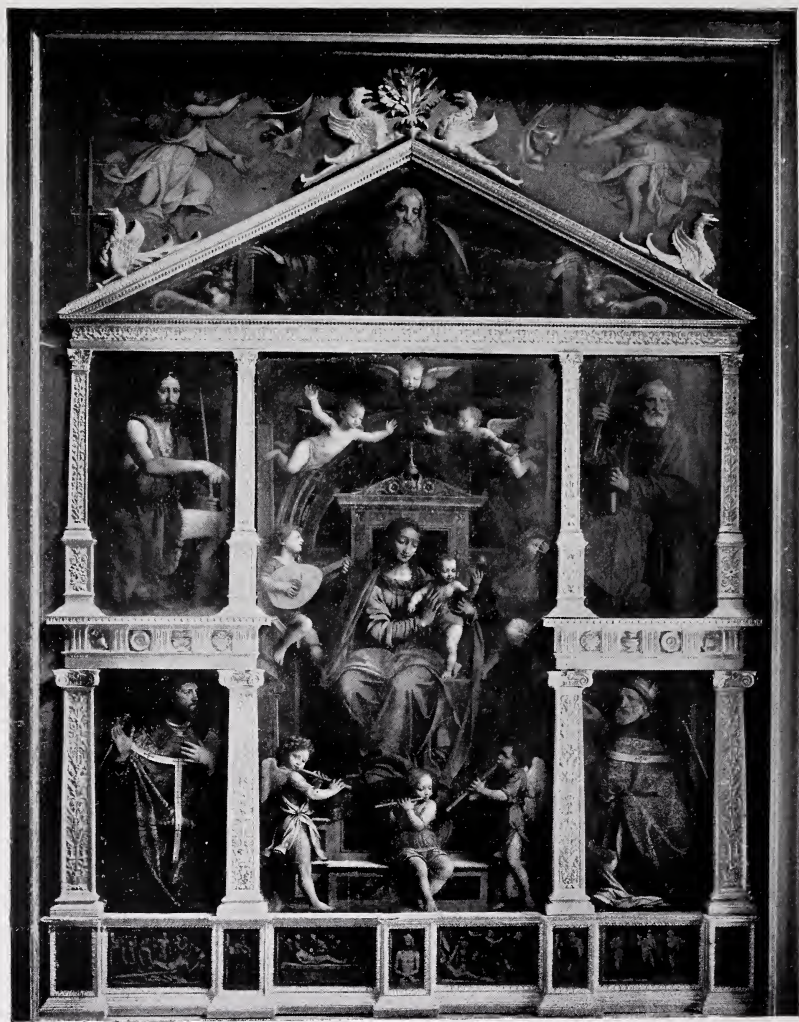
Ed ora, per la storia di questi importanti cimeli dell'arte lombarda, non rimane che riassumere le ultime vicende, per cui si arrivò al loro acquisto per parte del Comune di Milano.

Nel maggio del 1881, il Consiglio della R. Accademia di Brera, preoccupato, tanto per la conservazione, che per l'eventualità di una vendita di quei medaglioni, indirizzava al Ministero della Pubblica Istruzione una istanza per essere autorizzato a procedere al loro acquisto; nell'istanza si diceva di quei quattordici ritratti: « alcuni li vogliono del Luini, altri del Vinci, certo sono pregiatissimi come opera d'arte ». Era intenzione del Consiglio accademico — che a quell'epoca aveva ancora, fra le mansioni sue, quella di sovraintendere alla R. Pinacoteca di Brera — di « trasportare quella vôlta, come si trova, in una delle sale di questa R. Pinacoteca, e precisamente in quella che mette alla nuova sala che sta per aprirsi al pubblico, e accoglierà in sede degna il meraviglioso quadro del Sanzio ». Il prezzo dell'acquisto era di L. 25.000, ed il Ministero aderiva alla proposta, mettendo per condizione che la somma si avesse a ripartire in varie annualità, per modo da farvi fronte cogli introiti della tassa d'ingresso alla Pinacoteca.

Pochi mesi dopo avveniva la completa separazione della R. Pinacoteca dall'Accademia di Brera, e deve ascriversi a tale in-

novazione se le pratiche per l'acquisto rimasero interrotte durante un ventennio, giacchè fu solo nel 1901 che, colla nuova direzione del Dott. Corrado Ricci, si ripresero le trattative per l'acquisto dei medaglioni, in sèguito ad una rinnovata richiesta fatta al proprietario perchè cedesse quei dipinti al Museo del Louvre, per una somma sensibilmente superiore a quella che era stata indicata nel 1881. Davanti alla nuova minaccia della perdita di quelle memorie di storia e d'arte cittadina, un gruppo di benemeriti cittadini si riuniva per invito del Dott. C. Ricci ed esprimeva l'avviso « che la vendita all'estero dei quattordici ritratti sforzeschi, dipinti da Bernardino Luini nel Palazzo Cigala di Milano, rappresenterebbe un sensibile danno per l'arte e l'iconografia storica ».

In tale circostanza parve opportuno che gli affreschi, anzichè alla Pinacoteca di Brera, la quale già molte opere possiede del Luini, ad affresco, e in dipinti ad olio, fossero assegnati al Museo Artistico municipale, da due anni insediato nella Corte Ducale del Castello Sforzesco: ambiente particolarmente indicato per porre nel maggior rilievo il valore storico dei dipinti, concedendo di vedere le immagini degli Sforza in quella stessa dimora, che la maggior parte di essi ebbe ad abitare.

Con voto unanime, il Consiglio Comunale approvava nel marzo 1902 l'acquisto dei medaglioni del Luini, autorizzando la Giunta a dare esecuzione al contratto ed a prendere le opportune disposizioni per il loro distacco ed il collocamento nel Museo artistico municipale, nel Castello Sforzesco.

Pala nella Chiesa di S. Magno, in Legnano. — Anno 1523.

3.70 × 4.50 Fot. Gigi Bassani.

CAPITOLO VII.

Dopo il gruppo dei lavori attinenti alle due famiglie Rabia e Della Tela, vediamo il Luini allargare ancora più la cerchia della sua operosità: poichè sino al 1523 è Milano che assorbe, si può dire interamente, la sua produzione in lavori ad affresco, fatta solo eccezione pei lavori della Certosa, della Pelucca, ed altri minori; ma nel 1522 i rivolgimenti politici tornavano a funestare la città con tutte le conseguenze dei saccheggi, della carestia e della peste: e il domenicano Bugati, al quale dobbiamo le già accennate memorie riguardanti il monastero di S. Eustorgio, registrava come, ai mali delle continue lotte fra svizzeri, francesi, tedeschi, italiani, si aggiungessero, col prevalere degli spagnuoli, le più inaudite violenze alla proprietà pubblica e privata in Milano ([1]) e la memoranda peste del 1524 diede il tracollo a tante sciagure: Milano non poteva ormai essere campo esclusivo per il pittore, la fama del quale ne aveva già varcato i confini, e l'opera sua alla Pelucca ed a Monza gli avrebbe presentata la occasione per avviare una peregrinazione nella zona fra Milano e le prealpi. Legnano, Mendrisio, Como, sollecitano dal Luini pale d'altare di

---

([1]) Il Bugati negli appunti *mss* sopra S. Eustorgio, all'anno 1522 dice: «....in maniera che da indi in qua fin all'anno 1545 il Convento non ha hauto uista si può dire di quello fu già per le tante traversie di guerra della città, per l'inconstanza dello Stato, per le tanti genti esterne pagate et alloggiate, per i strani fatti da Francesi, Tedeschi, Svizzeri, Italiani d'ogni sorta, et ultimamente dei Spagnoli, i quali fra tutti non tralasciarono violenze e iniquità ».

Pala di Legnano — S. Giovanni.

Fot. G. Bassani.

Pala di Legnano — S. Pietro.

Fot. G. Bassani.

notevole importanza, ch'egli alterna con lavori ad affresco, in attesa di concentrare particolarmente in questa tecnica l'attività degli ultimi suoi anni.

La chiesa di S. Magno in Legnano, avviata nei primi anni del secolo XVI conforme al tipo bramantesco di chiesa a croce greca, con cupola centrale ottagona, affidava nel 1523 al Luini la esecuzione della pala destinata a decorare la parete di fondo della chiesa: il contratto, steso dal notaio Isolano, fissava la retribuzione in scudi 160, di li e 5 e soldi 1, vale a dire in L. 808, cui si aggiungevano L. 34, soldi 10, den. 6 per le due ante da dipingere a guazzo: giacchè la pala, oggi ancora fissata sopra un fondo di metri 3.70 di larghezza, per m. 4.50 di altezza, e racchiusa in una cornice, doveva essere difesa da due grandi sportelli, ora scomparsi [1]. La cornice propriamente detta, in legno dorato, contenente i quindici comparti di cui si compone la pala, non costituisce un saggio molto pregevole di composizione architettonica, tanto più quando si raffronti cogli esempi mirabili, che quell'epoca ci ha lasciati: sopra un basamento o predella, s'innalzano due ordini di lesene, l'inferiore tozzo, il superiore invece eccessivamente esile, reggenti un timpano pure esile e timido nei profili e nelle masse: quattro grifi coronano il timpano, senza aggiungere a dire il vero, interesse all'assieme della composizione. Non pare sia da mettere in dubbio che il Luini abbia dovuto acconciarsi ad una cornice già predisposta, non essendo ammissibile ch'egli abbia voluto imporsi uno scomparto così poco rispondente a quella larghezza di composizione che contraddistingue la pala, e si nota specialmente nei comparti laterali inferiori, nei quali le figure dei santi Magno ed Ambrogio, si trovano rannicchiate e tanto a disagio. Anche la figura del Padre Eterno, nel timpano, comprova

---

[1] Non era stato possibile, prima d'ora, di potere ricavare la fotografia della pala di Legnano, in causa del tabernacolo eretto sull'altare, davanti la pala stessa. Il Williamson scrive appunto « A strong effort was made to have it photographed, but resulted in complete failure ». Avendo ottenuto, per intromissione della R. Sopraintendenza dei monumenti lombardi, di potere rimuovere l'intero tabernacolo, si ebbe campo di ricavare la fotografia dell'assieme e dei particolari della interessante pala, riprodotti in queste pagine per la prima volta.

Pala di Legnano — Comparto centrale.

Fot. Gigi Bassani.

Pala di Legnano — S. Magno.

Fot G. Bassani.

Pala di Legnano — S. Ambrogio.

Fot. G. Bassani.

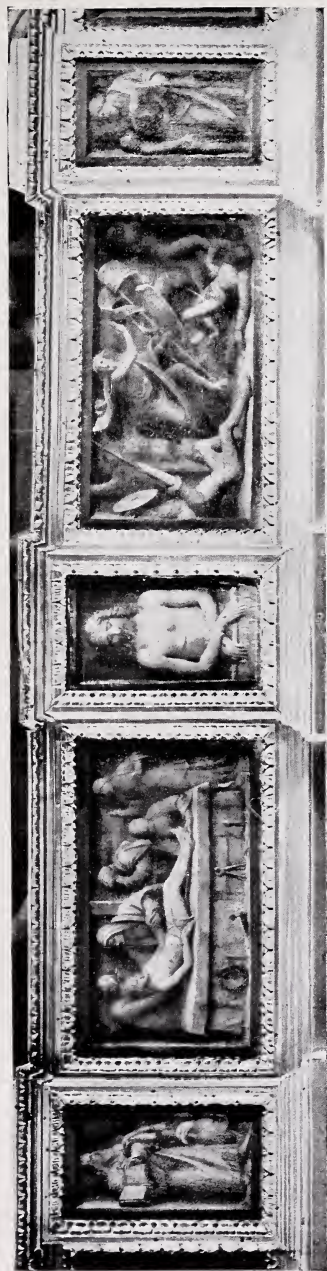
l'angustia dello spazio rispetto alla grandiosità della figura, la quale colle braccia aperte protegge la sottostante scena: tanto che il Luini, quasi disdegnando i confini fissati ai vari comparti della cornice, si prese la licenza di invadere la parte superiore del sottostante campo principale, nel quale si trovano appunto i piedi ed il resto dell'abbigliamento del Padre Eterno.

Malgrado le linee grette e stentate della cornice intagliata, il pittore potè riuscire ad imprimere all'opera sua una larghezza di masse e di movimenti, che riceve tuttora degno complemento dalla vigorìa del colore: poichè la grandiosa pala, malgrado i suoi quattro secoli di vita, si trova in uno stato di conservazione se non perfetto, certo insperato, e la notizia che nel 1840 venne restaurata da un pittore, di nome Pedretti, non ci preoccupa molto, dovendo concludere che il lavoro di restauro, di cui non si veggono traccie, debba essersi limitato ad una prudente ripulitura. Noi vi troviamo intatto l'accordo generale, caratteristico del Luini, ottenuto malgrado l'ardita vivacità di alcuni colori, come ad esempio il rosso del mantello del S. Giovanni; vi troviamo intatta la delicata armonia delle tinte, la nobile espressione delle figure, la festosità dei putti che fanno corona alla Vergine; la quale con modesta e calma espressione sostiene il piccolo Redentore, reggente il globo colla sinistra mano.

Singolare è il contrasto fra la pala e le scene svolte nei piccoli comparti della predella, dove il pittore, ricorrendo al chiaroscuro che gli era famigliare, pare abbia quasi voluto rivalersi della piccolezza degli scomparti, colla spigliatezza del pennello, specialmente nella movimentata scena della Risurrezione: spigliatezza che ritroviamo nei due angeli dipinti negli spazi sopra il timpano, notevoli per una esuberanza di vita e di movimento, che ritroveremo in altri lavori del nostro pittore, come ad esempio nella parte superiore dell'*Assunta*, nella chiesa di S. Maurizio in Milano (vedasi al cap. VIII).

Di questa pala d'altare, che costituisce un saggio completo e genuino dell'arte del Luini nel periodo suo più fiorente, la *Gazette des Beaux-Arts* del 1860 annunciava l'acquisto per L. 800.000, in nome della Regina d'Inghilterra [1]. Fortunatamente la notizia

[1] Lo stesso Williamson ricorda il tentativo fallito: « Eastlake, many years ago, tried hard to purchase it for the National Gallery, but without success ».

Predella della Pala di S. Magno, in Legnano — Parte centrale.

Parte destra.

Fot. G. Bassani.

non ebbe che il valore di un pio desiderio. Clero e popolazione di Legnano dimostrarono per l'opera del Luini quel vivo attaccamento, che sarebbe stato provvidenziale, qualche decennio prima, per salvare dallo smembramento la pala dei Torriani, in Mendrisio.

Si legge infatti, in un Libro delle *Risoluzioni parrocchiali* di S. Sisinio a Mendrisio, in data del 30 agosto 1795:

« ai parrocchiani è stato esposto qualmente vien fatta un'ampia esibizione da vari concorrenti per l'acquisto del quadro esistente sopra l'altare maggiore di detta chiesa di S. Sisinio, alla Torre. Sopra la quale esibizione, li suddetti signori parrocchiani, riflettendo dall'una parte che il suddetto quadro comincia ad essere guastato dal tarlo, e dall'altra che la chiesa essendo povera ha bisogno di qualche capitale, hanno unanimemente risolto di profittare della congiuntura per la vendita di detto quadro, ed hanno delegato ed autorizzato li suddetti signori Sindaci ad effettuare una tal vendita in mano al maggiore oblatore ».

In altra adunanza del 18 giugno 1797, si legge:

« ai signori parrocchiani è stato esposto qualmente da essi deputati (Giov. Battista, Pietro e Felice Torriani) in sequela della facoltà loro accordata, sono passati alla vendita del quadro grande, già esistente sopra l'altar maggiore, per il prezzo di L. 2750: delle quali, per certa somma fu fatto un prestito, ed il resto con aggiunta si pagò un nuovo quadro sull'altar maggiore, dipinto dal signor Gianbattista Bagutti, di Rovio (al prezzo di L. 400) ».

Che si trattasse di un quadro del Luini, risulta accertato da un'altra annotazione, in un Libro di spese della Parrocchia:

« 1796 20 sett. Siccome la Parrocchia ha risolto di vendere l'ancona dell'altar maggiore di questa chiesa parrocchiale, rappresentante nel mezzo la B. V. con Gesù, ai fianchi S. Sisinio alla diritta, e S. Martino alla sinistra, al di sopra il Padre Eterno ed una corona di angeli, oltre quattro altri quadretti laterali e tre ai piedi, che riguardano il martirio di S. Sisinio e compagnia, li quali uniti formavano insieme l'ancona (opera dell'eccellente pittore Luini) essendo divenuti a questa risoluzione perchè detta ancona essendo pitturata sul legno cominciava a guastarsi, così li signori Sindaci deputati della stessa Parrocchia, il giorno 29 gennaio 1796, previo il permesso di mons. Rovelli vescovo di Como, sono passati alla vendita della suddetta al signor Giulio Sacchi fu Giuseppe, di Varese, per il prezzo di L. 2750 di Milano (oltre ad un quadro del pittore Vimercati, rappresentante la Concezione di M. V.). Per non lasciar sprovveduto l'altar maggiore, la parrocchia il giorno 28 maggio di detto anno fissò di farne fare un'altra dal sig. G. B. Bagutti di Rovio, rappresentante il martirio solo di S. Sisinio, ciò che si è eseguito ».

Nella scrittura di vendita, il compratore è qualificato per il nob. sig. ingegnere don Giulio Sacco, e dalle notizie relative alla chiesa di Mendrisio, pubblicate nel *Bollettino della Svizzera Italiana*, anno 1879, risulterebbe che la pala del Luini, poco dopo

Parte centrale della Pala Torriani
Collezione Trivulzio Gallarati Scotti.

il suo esodo da Mendrisio sarebbe stata venduta in Milano per il prezzo di 1000 sterline, il che lascerebbe supporre fosse passata all'estero: invece tutte le parti della pala rimasero a Milano sino all'anno 1885, sebbene già suddivise fra vari proprietari: ed è solo dopo quest'epoca che la predella ed i comparti laterali andarono ad arricchire due raccolte private in Londra. Procureremo di seguire le vicende di questo smembramento, che dovette compiersi al principio del secolo scorso: infatti le tre tavolette della predella e i quattro santi laterali alla composizione centrale, ebbero a formare parte della collezione del conte Sannazaro, nel primo decennio del secolo XIX, e alla morte di questi passarono in proprietà dell'Ospedale Maggiore di Milano, dal Sannazaro nominato erede: per la natura stessa del suo còmpito, l'Ospedale si trovò a dovere alienare quella parte del succitato legato, la quale non comportava un reddito effettivo, vale a dire gli oggetti d'arte. In tal modo quei frammenti vennero in proprietà del conte Giovanni Passalacqua, di Milano, noto per avere costituito una ricca collezione d'arte: e quando nell'estate 1872 si tenne in Milano la Esposizione di Arte antica, che fu la prima del genere e rimase fra le più memorabili, i set-

S. Stefano — Comparto *B*.

te frammenti furono dal conte Passalacqua esposti assieme a molti altri suoi pregevoli oggetti d'arte, e così descritti al n. 128: « S. Stefano, S. Anna, San Maurizio, S. Caterina, e Storie di diverse santi: sette tavolette ».

Il compartimento maggiore della pala era invece entrato nell'altra ricca collezione d'arte in Milano, del Duca Gallarati Scotti: e per divisione ereditaria, venne di recente in possesso della signora contessa Elisa Trivulzio Gallarati.

S. Alessandro — Comparto *C.*

Fu in seguito alla morte del conte Passalacqua che, messa in vendita nel 1885 quella collezione d'arte, i frammenti del Luini figurarono nel catalogo colla indicazione di « Episodes de la vie des Saints Sésin, Martin et Alexandre » provenienti da un altare dei Torriani, in Mendrisio: pochi anni dopo, questi episodi entravano nella collezione Benson di Londra, e figuravano nel 1899 all' Esposizione dei Maestri milanesi, tenuta al *Burlington Club*. Le quattro tavolette dei Santi passarono invece in proprietà del sig. J. Ruston Esq. di Londra, che le espose alla *The Early Italian Exhibition*, tenuta a Londra nel 1894. Lo studio di ricomposizione degli otto frammenti (vedi pagina 320) mette in rilievo come la pala dovesse avere due altri comparti minori late-

rali, in corrispondenza della parte superiore arcuata del comparto principale, dei quali non si ha notizia: e forse andarono sagrificate all'atto in cui venne smembrata la bella composizione del Luini. Probabilmente in quei comparti si trovava l'Annunciazione, come nell'altra pala del Luini, che si conserva a Maggianico.

S. Anna — Comparto *D.*

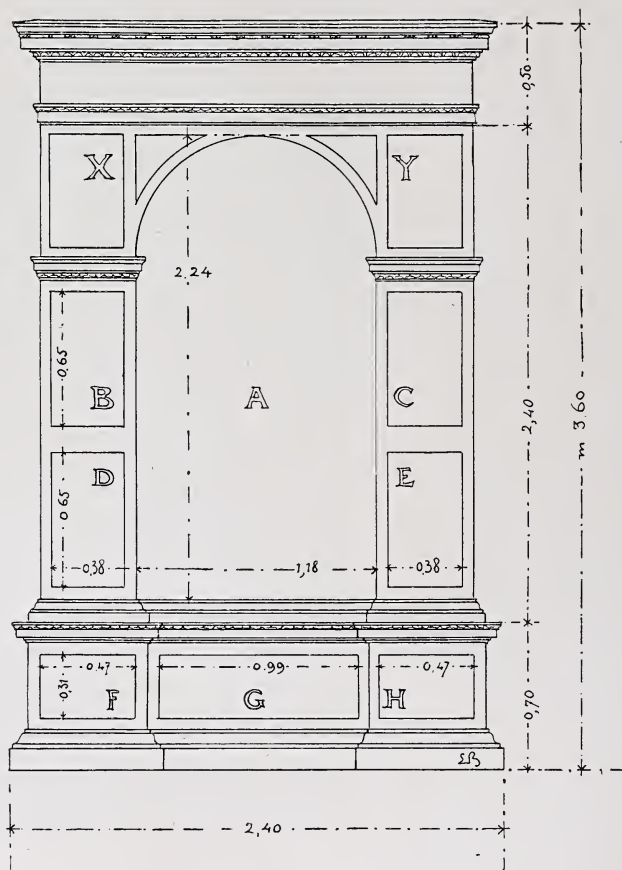
Ed ora veniamo alla descrizione dell'opera d'arte, cominciando dalla tavola Trivulzio Gallarati Scotti, la quale richiama nella parte inferiore, per la distribuzione delle figure, la Madonna di Brera del 1521. Come in questa, la Vergine sta seduta in alto, fiancheggiata da due santi, mentre un putto seduto in basso suona la mandòla: la tecnica del dipinto su tavola ha concesso però al pittore una maggiore finitezza di particolari, e la fusione dei colori in una più intensa tonalità. La parte superiore completa degnamente la tavola, col tranquillo paesaggio che ne forma il poetico fondo; e la figura del Padre Eterno, come nella Madonna di Brera, corona la composizione fra una ghirlanda di angeli.

I due santi che fiancheggiano la Vergine sono S. Sisinio a destra, e S. Martino a sinistra, come è confermato dalle scritte in oro S. SIXINVS e S. MARTIS, che tuttora si veggono nel fondo.

Del primo si spiega la presenza, come quella del santo cui era dedicata la chiesa di Mendrisio: la scelta del secondo santo già costituiva un elemento per confermare la tradizione che la pala fosse stata eseguita per commissione della storica famiglia milanese dei Torriani, ricordando come nella cappella, da Martino Torriani eretta nella basilica di San Eustorgio in Milano, e dedicata al santo di cui portava il nome, si leggesse una iscrizione esaltante il fondatore Martino IV come autore della « turrianum magnitudinis ».

S. Caterina — Comparto *E.*

Debbo alla cortese premura dell'ing. Emilio Motta, segretario della Società Storica Lombarda, la conferma della tradizione; poichè compiendo le ricerche nell' Archivio Torriani a Mendrisio, specialmente nei rogiti del notajo Alessandro Torriani, per gli anni 1522-1528, egli ebbe a rintracciare il testamento, in data 16 aprile 1523, di Cristoforo, figlio del quondam sig. Guido della Torre di Mendrisio; il quale, trovandosi ammalato, stabiliva che dai suoi eredi « dentur et numerantur super bonis suis Ecclesiæ Sancti Suxeni de Mendrixio, ubi vult se sepeliri debere, florenos decem valoris etc., semel tantum, pro faciendo unam anchonam in dicta ecclesia, et hoc in remedio anime ipsius te-

Studio per la ricomposizione della Pala Torriani.

A — Tavola Trivulzio Gallarati.		
B — S. Stefano		
C — S. Alessandro	Collezione Ruston, Londra	
D — S. Anna		
E — S. Caterina		

F, *G*, *H* — Collezione Benson, Londra

X e *Y* parti disperse.

Particolare della Madonna Torriani.

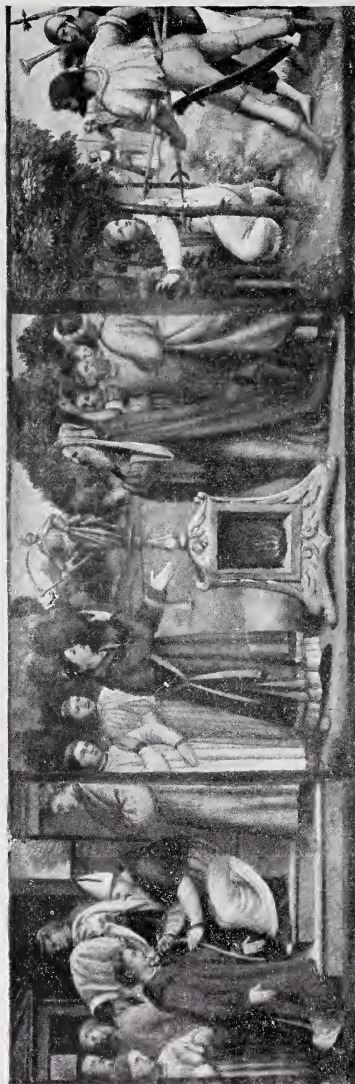
Fot. Anderson.

Episodi della vita e martirio dei santi Sisinio, Martino, e Alessandro.

1 2 3

G G

H F

Frammenti della predella, nella Pala Torriani di Mendrisio — Collezione Benson, Londra.

statoris ». Non vi ha dubbio che la commissione data al Luini sia conseguenza di tale disposizione, la quale riesce particolarmente interessante, accertando per la esecuzione della pala di Mendrisio una data, che non può essere anteriore al 1523 (1).

Le quattro figure di santi, laterali al descritto comparto centrale, sono notevoli per il disegno largo, che assegna loro grandiosità, malgrado le piccole dimensioni dei riquadri nei quali il Luini ha dovuto contenere quelle figure: ed anche i cinque comparti della predella, cogli episodi dell'arrivo dei pellegrini, della loro ordinazione ed apostolato, e del martirio subìto, sono nuove testimonianze della facilità colla quale il Luini, malgrado l'angustia dello spazio, sapeva svolgere ed animare le scene più complesse, senza mai cadere in quelle minuzie, che erano troppo contrarie al temperamento suo.

Il compartimento centrale (n. 2) della predella *G* offre un elemento decorativo — nell'ara sulla quale s'innalza la statua di Saturno — che ha stretta e significante analogia col carattere delle parti ornamentali che figurano nella tavola della Pinacoteca di Brera, attribuita alla « *maniera dèl Luini* » (vedasi la incisione a pag. 63); il che concorre a rafforzare l'attribuzione di quella tavola allo stesso Luini.

---

(1) Si può anzi ammettere che la pala di Mendrisio non sia stata eseguita prima del 1524, giacchè la rimanente parte dell'anno 1523, dopo la data del testamento, dovette essere impiegata nelle pratiche relative all'esecuzione delle volontà di Cristoforo Torriani, e alla scelta dell'artista: la pala Torriani sarebbe quindi posteriore di poco alla pala di S. Magno in Legnano, ammesso che sia esatta la data del 1523, comunemente attribuita al rogito Isolani; a proposito del quale vari scrittori riferirono che l'originale sia conservato nell'Archivio Arcivescovile di Milano, e una copia si trovasse presso la chiesa di S. Magno, smarrita, o trafugata. Non è stato possibile sinora di rintracciare l'atto, nè in originale, nè in copia, cosicchè dobbiamo accontentarci delle indicazioni relative al prezzo stipulato, ritenendole esattamente trascritte, rimanendo solo incerto se l'anno del rogito sia il 1523, come più di frequente venne riportato dagli scrittori, oppure il 1525, come si legge nel volume *Legnano nella Storia*, di D. Bettinelli, a pag. 55: « un certo Daniele Caino tesoriere della fabbrica, nota che la prima convenzione fatta fra i deputati e il Luini risulta da istrumento rogato dal notajo Isolano, l'anno 1525 ». E raffrontando l'opera di Legnano con quella di Mendrisio, potrebbe risultare attendibile questa data.

Mentre alle fatiche dell' affresco alternava l' esecuzione di queste pale d'altare, costituenti dei veri lavori da cavalletto, il Luini trovava anche il tempo per affermarsi nella tecnica a tempera, sulla tela: vedremo fra poco due notevoli saggi di questa tecnica, conservati nella Cattedrale di Como, i quali debbono appartenere approssimativamente all'epoca stessa cui risalgono le composizioni menzionate al Cap. II come già esistenti nella basilica di S. Eustorgio in Milano, eseguite nel 1524 secondo il Bugati: e se la testimonianza di questi non ci fosse giunta, o non ci sembrasse attendibile, si potrebbe provare una certa esitanza a riconoscere in quelle due grandi tele, ora depositate nella chiesa di Paderno, la mano del Luini: il movimento delle figure, che maggiormente s'impone per essere queste più grandi del vero, lascierebbe credere, a primo aspetto, di trovarci di fronte a lavori di epoca posteriore al nostro pittore: e l'essere questi su tela, e purtroppo deperiti e in vari punti ritoccati, concorre a rafforzare quella prima impressione. Ma quando, superate queste considerazioni, si esaminano con calma i due soggetti nelle loro linee d'assieme, veramente grandiose, e in alcuni dei particolari più genuini, l'artista nostro si affaccia e si rivela attraverso ai numerosi richiami, che le due tele presentano con altre delle sue opere.

Dotata la basilica di S. Eustorgio col nuovo organo dell'Antignati, occorreva nel 1524 decorare le due grandi imposte che, ad organo aperto, fiancheggiavano il corpo delle canne: una famiglia nobile, dei Taegi o Taveggi, si assunse la spesa ricorrendo al Luini, il pittore che in quell' anno di peste violenta avrebbe, come si disse al Cap. II, decorata la cappella di S. Martino, attigua alla basilica, ripetendovi un'altra volta, ai fianchi del protettore, i due santi che — come osservava il Gauthiez — erano in particolare considerazione durante le pestilenze, poichè secondo la tradizione popolare d'allora, la peste veniva da S. Sebastiano, e S. Rocco la guariva. Ed ecco il Luini comporre per quelle tele, larghe due metri ed alte quasi il doppio, due episodi che gli consentono di interessare anche la parte più elevata dei campi messi a sua disposizione.

Nel sagrificio di Abramo, la figura di questi è ritta, come si

Il Sagrificio di Abramo.

Sportello dell'Organo di S. Eustorgio, in Milano — Anno 1524
ora nella Chiesa parrocchiale di Paderno Milanese.

2.00 × 3.65

Particolare del « Sagrificio di Abramo ».
— Anno 1524 —

conviene ad un celebrante, e l'ampia veste, rilevata alla cintura e ai gomiti, lascia la maggiore libertà alla mossa rituale: la sinistra posa gravemente sulla spalla ignuda del figlio, la destra è già levata, brandendo il coltello: Isacco, col ginocchio destro piegato sul palco del sagrificio, le mani legate, e in rassegnata attitudine di preghiera, attende il colpo mortale. La scena, di una solenne gravità, è interrotta dall'intervento del messaggero celeste, che pare piombi sopra Abramo, di cui arresta il braccio, mentre coll'altra mano addita la vittima: padre e figlio levano lo sguardo in alto, ricongiunti in un movimento e in una espressione di ossequio al volere celeste, cui pare voglia associarsi la timida pecorella predestinata al sagrificio, la pecorella tipica del Luini. L'angelo che fende l'aria, non è uno degli angeli che delicatamente posano la spoglia della S. Caterina: poichè la violenza del movimento impenna le ali, solleva disordinatamente la chioma, e sconvolge l'abbigliamento; le sue braccia non hanno quel molle atteggiamento che rivela la devota preoccupazione di adagiare nel sarcofago la salma della martire, bensì la nervosa rigidezza del comando. Certo, se si considerano le parti di questa figura, nelle quali il deterioramento è stato più forte ed accompagnato da manomissioni, il riconoscimento del Luini non potrebbe accogliersi con tutta spontaneità: basti però osservare, nel particolare che di questa composizione presentiamo, il braccio destro dell'angelo che arresta quello di Abramo, per riconoscere nella esattezza del disegno e della modellazione, il nostro pittore: e quando con questo primo apprezzamento siano superate le diffidenze, si potrà trovare agevolata la vi a a riconoscere in altri particolari la mano del Luini, e quella sua genialità che seppe resistere alle offese del tempo e degli uomini.

Anche nell'altra composizione « La Conversione di S. Paolo » occorre per il giudizio procedere a gradi: il cavaliere, caduto improvvisamente, acciecato, si sforza di reggersi sul braccio destro, mentre la sinistra è tesa in alto, supplicante: i compagni, sorpresi dal bagliore divino, e cercando colle mani di fare schermo agli occhi, volgono lo sguardo al cielo, dove in un nimbo cosparso di cherubini, domina il Dio che abbatte e che consola. Ancora una volta, chi volesse isolare quest'ultima figura e considerarla per

La Conversione di S. Paolo.

Sportello dell'Organo di S. Eustorgio, in Milano — Anno 1524
ora nella Chiesa parrocchiale di Paderno Milanese.

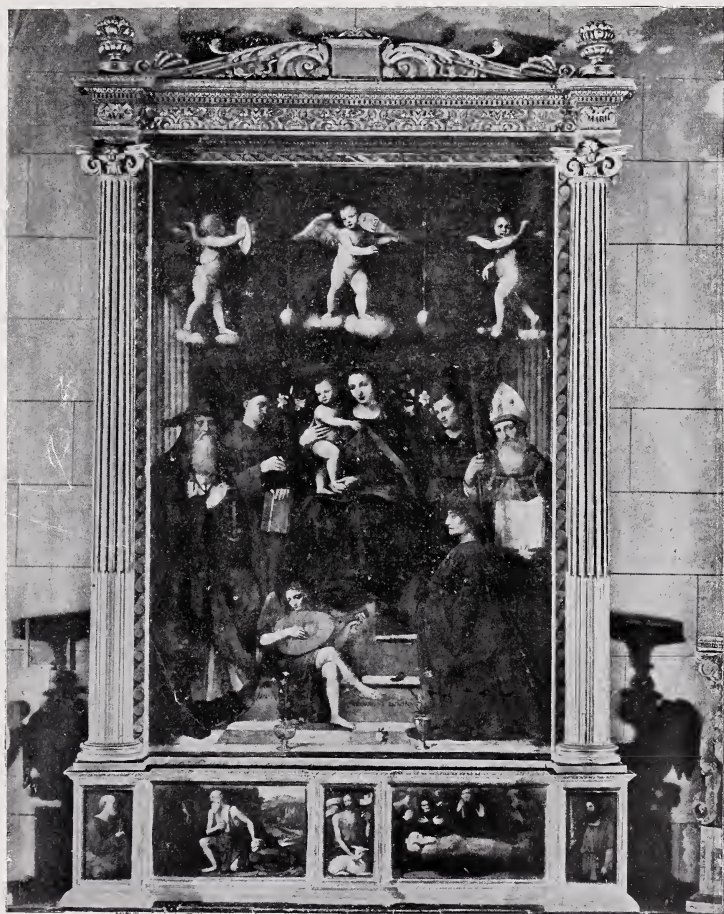
2.00 × 3.65

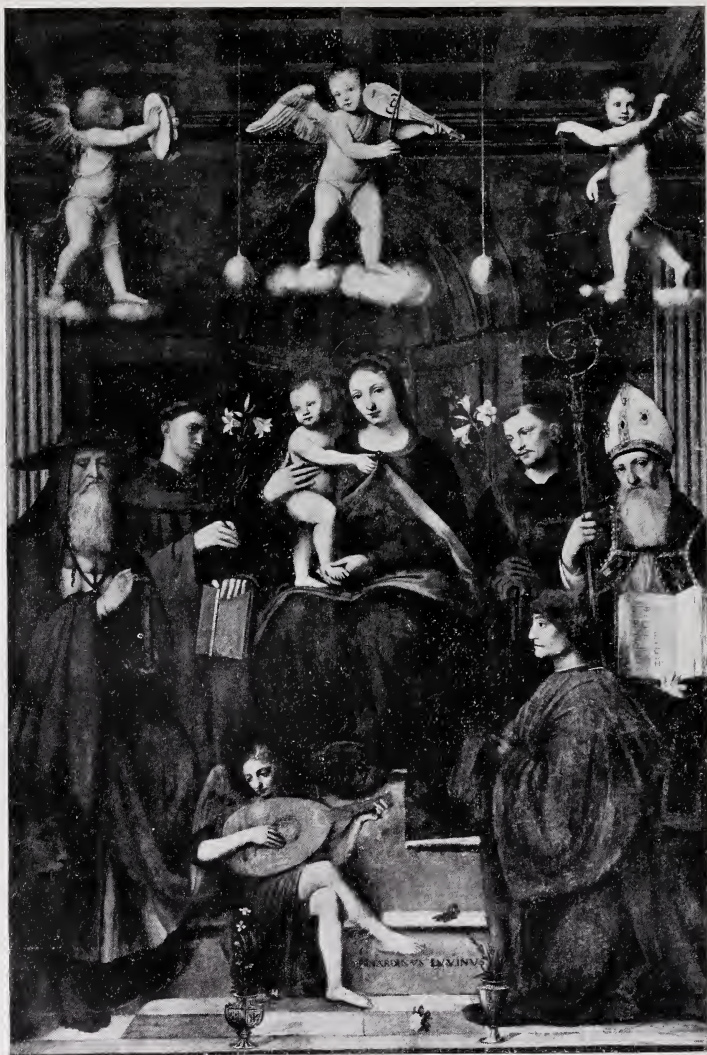
sè stessa, nel suo ampio movimento e nell'esuberante panneggio, sarebbe portato a ravvisarvi un'opera alquanto posteriore al Luini: a riavvicinarci a questi, però, concorrono le tipiche testine d'angeli e concorre la figura e l'espressione del giovanetto che

L'angelo Raffaele e Tobia. — Disegno alla Biblioteca Ambrosiana, Milano.

alza le braccia in segno di meraviglia: concorre la figura e l'espressione di Paolo, di cui già si legge in volto la cecità, a quel modo che riconosciamo facilmente la cecità di Tobia nel bel disegno del Luini, alla Biblioteca Ambrosiana.

Si pensi che le due composizioni del Luini avevano un carattere decorativo, adornando la basilica di S. Eustorgio quando gli sportelli dell'organo erano aperti: si pensi che, dipinte a tempera su tela, e forse manomesse per la prima volta pochi anni dopo la morte del Luini, quando il pittore Bossi ebbe, nel 1538, l'incarico di dipingere sul rovescio degli sportelli stessi, il Martirio di S. Pietro M., rimasero a lungo esposte alla polvere e ad ogni deperimento, sino a che, come tele prive ormai di interesse, passarono a decorare la penombra di una chiesa di campagna, e si potrà, tenendo calcolo di queste vicende, rimettere nella dovuta considerazione queste reliquie di un'opera del Luini, la quale riafferma la versatilità e l'eclettismo del suo ingegno. Il Luini, che nel 1524 tracciava con tanta larghezza di disegno e vivacità di aggruppamento le due scene di Abramo e di S. Paolo, lo ritroveremo ancora in tutta la varietà delle sue manifestazioni, dalle pale d'altare condotte colla più scrupolosa diligenza e dalle più grandiose composizioni ad affresco, alle Madonne dipinte in modesti oratori di campagna, con tutta la ingenuità e la improvvisione del pittore « insoucieux de son temps, et peut être de sa gloire ».

La Cattedrale di Como può gloriarsi del possesso di tre grandi dipinti del Luini, offrenti varietà di tecnica e di esecuzione: si tratta di due composizioni dipinte a tempera sopra tela, e di una composizione destinata a pala d'altare, originariamente su tavola, e solo da qualche decennio trasportata su tela. Si trova questa disposta sull' altare dedicato a S. Gerolamo, nella navata minore di destra, conservando la originaria sua cornice in legno dorato: due colonne joniche alquanto esili reggono una cornice piuttosto minuta e timida nella profilatura, coronata da un motivo ornamentale a frontispizio, fra due vasi di frutta in corrispondenza alle colonne. Il basamento venne suddiviso in cinque comparti, racchiudenti dei pannelli dipinti, i tre minori colle figure dei Santi Pietro, Giovanni, e Paolo, e gli intermedi raffiguranti S. Gerolamo nel deserto, e la salma di questo santo fra i dolenti. Ma l'interesse della pala è tosto richiamato dalla tavola raffigurante la Vergine in trono, col bambino ritto sul gi-

La Pala Raimondi, nella Cattedrale di Como.

Fot. Brogi.

La Madonna e Santi, colla figura di Gerolamo Raimondi.

Fot. Anderson.

nocchio destro, fiancheggiata da S. Gerolamo e da S. Agostino, mentre ai lati del trono, in posizione più riservata, stanno due altri santi recanti dei gigli; un angelo, seduto sul primo gradino, suona il liuto accompagnando la musica di tre altri angeli librati nella parte superiore del dipinto. A questi vari elementi,

Fot. Alinari.

diremo ordinari della composizione sacra, si accompagna un'altra figura genuflessa, colle mani reggenti il berretto, ravvolta in ampio paludamento purpureo. È la figura di un devoto, del canonico della Cattedrale, Gerolamo Raimondi, dal quale il dipinto assunse anche il titolo di pala Raimondi: ma la speranza di potere far concorrere questa figura a fissare l'epoca cui risalga il

dipinto, ci sfugge, poichè risulta che il devoto morì nel 1500, molti anni prima dell'epoca alla quale dobbiamo ascrivere il dipinto, basandoci sulla tecnica di esecuzione, epoca non anteriore al 1520; cosicchè il Luini deve avere effigiato il Raimondi valendosi di qualche altro documento iconografico, e ben difficilmente di semplice memoria.

La figura del S. Agostino offre infatti qualche analogia coll'altra dello stesso santo, nella pala della Passione, ma rivela una maggiore sicurezza di disegno e di modellatura, il che già basterebbe per concludere che la pala Raimondi non sia anteriore al periodo 1512-1514; d'altra parte, la robusta intensità di colore ci avvicina al periodo della *Coronazione di Spine*. Le notizie che sappiamo sul conto del Raimondi sono quelle che troviamo alla pag. 29 del volume *Dignitates novocomenses*, scritto da Fulvio Tridi (di proprietà del sig. Don V. Rovelli, in Como), dove troviamo fra i *Canonici Presbiteri ecclesiæ majoris Comi*:

« Dominus Hjeronimus Rajmundus Comensis, filius quondam domini Antonij, anno 1459: dotavit Capellam in ecclesia Cathredrali dicatam Beat.mæ Virgini et divo Hjeronimo cum reservatione

Predella della Pala Raimondi — Como,

Fot. Alinari.

iuris patronatus pro ejus Familia anno 1495: extat in dicta Capella ejus effigies cum habitu canonicali purpureo, manu Bernardini Luini eximii Pictoris: obiit anno 1500. Fit mentio de eo in instrumento rogato per d. Franciscum de Rippa, anno 1465, die 30 aprilis ». La figura della pala ci offre appunto un uomo nel vigore dell'età, quale era il Raimondi, che di 36 anni aveva dotato la cappella di S. Gerolamo, e di 41 anni era morto.

Il fondo architettonico della pala non ha particolare importanza: due lesene scanalate, che vorrebbero accordarsi colle colonne della cornice, reggono un semplice soffitto a lacunari, richiamante quello della Madonna di Brera del 1521, e nella parete piena di fondo è ricavata una nicchia per la Vergine; la colorazione rossa di questo elemento architettonico, richiama quella così caratteristica che si nota nella Madonna con S. Caterina da Siena, affrescata nel monastero delle Vetere, ed ora a Brera (vedasi l'incisione a pag. 85): e tale analogia rafforza i legami di questo affresco, già ritenuto di scuola leonardesca, coll'opera del Luini.

La tavola cominciava a presentare alcuni sollevamenti nella superficie pittorica, cosicchè nel 1877, dietro parere della R. Accademia di Belle arti di Milano, si procedette al trasporto su tela, per opera di Antonio Zanchi da Bergamo: tale provvedimento non valse però ad impedire altri sollevamenti, che già reclamano nuove cure. I dipinti della predella sono tuttora su tavola.

Un'ultima particolarità della pala, è il nome del Luini, scritto sul gradino inferiore BERNARDINVS LVVINVS, che sarebbe una delle tre firme che conosciamo del Luini, apposte ad opere sue, l'unica per dipinti su tavola, le altre due trovandosi, accompagnate dalla data, sopra affreschi in Milano ed a Saronno. Ma, riguardo all'autenticità di questa firma, che può lasciare qualche dubbio, senza che per questo sia sminuita od infirmata l'attribuzione del quadro al Luini, tratteremo più innanzi, nell'Appendice, esaminando le altre firme.

Le altre due opere del Luini nella Cattedrale di Como, rappresentano l'Adorazione del neonato Gesù, nell'una per parte dei pastori, nell'altra per parte dei Re Magi. Le dimensioni quasi eguali dei due dipinti, e l'essere questi su tela, lascia ancora in-

L'Adorazione dei pastori — Cattedrale di Como.

Fot. Alinari.

L'Adorazione dei Magi — Cattedrale di Como.

Fot. Alinari.

Accademia Carrara — Bergamo.

Fot. Anderson.

travvedere la loro originaria destinazione quali sportelli dell'altare di S. Abbondio, in legno intagliato e dorato, eseguiti in parte dal Luini, mentre Gaudenzio Ferrari ebbe l'incarico degli altri dipinti, a complemento degli stessi sportelli. Ciò premesso, possiamo esaminare le due opere in sè stesse, e in relazione a quelle altre del nostro pittore, che offrono affinità od eguaglianza di soggetto. La scena di Gesù nel presepio, fu tra le predilette del Luini, come quella che gli offriva un campo propizio per raffigurare i sentimenti più famigliari: così, nella piccola tavola della Galleria Carrara in Bergamo, il Luini ci presenta la Vergine col bambino in grembo, e S. Giuseppe in atto di adorazione, mentre due angioletti preparano la culla: dalla finestra, aperta nel fondo, si scorge l'angelo che, rompendo le tenebre della notte, sveglia i pastori incitandoli ad adorare il Messia. La scena comincia ad animarsi maggiormente nell'altra composizione che conosciamo solo a traverso due antiche copie, l'una a Chantilly, l'altra a Chiaravalle milanese (vedi pag. 340): la Vergine, deposto il bambino, si unisce allo sposo nell'adorazione, mentre nel fondo si veggono i pastori in moto coi loro omaggi, e nel cielo un gruppo di cherubini intonano l'*alleluja!* La tavola nella collezione Benson in Londra, già cerca di fondere e completare quei due momenti: lo sposo adagia religiosamente nella culla il bambino, che pare non voglia staccarsi dalla madre, inginocchiata in atto di adorazione; e mentre nel fondo si ripete la scena dell'angelo che risveglia i pastori, uno di questi già interviene nella scena famigliare, recando fra le braccia il devoto omaggio di una pecorella. È continuando in questa progressiva condensazione della scena che il Luini, potendo giovarsi delle maggiori dimensioni del dipinto di Como, affrontò la più complessa composizione della *Adorazione dei pastori*. La rustica capanna lascia sempre intravvedere, nel fondo, l'angelo che risveglia i pastori, col gruppo di questi già in cammino verso il Messia: sul davanti, la Vergine solleva delicatamente il bambino, mentre lo sposo, chino al suolo, raccoglie la paglia colla quale si dispone a riassettare la culla: ai lati, già si affollano i pastori coi contadini, chiamati a raccolta dal coro di angioletti librati sulla scena, ed intonanti le lodi che si svolgono su di un filatterio: riappare il pastore che reca l'omaggio della pecorella, il *fami-*

glio nel caratteristico vestito, recante l'offerta di un formaggio, seguìto da un compagno dal tipico cappuccio: un viandante, che si distingue dalla bisaccia, colla destra alzata verso il cielo, si rivolge ad un vecchio arcigno che addita il bambino; fra questo

Abbazia di Chiaravalle Milanese - (copia).

Fot. A. Ferrario.

gruppo e la Vergine s'interpone, in atto di adorazione, la figura di una santa, la quale risulta estranea alla scena, richiamando uno dei tipi adottati dal Luini nelle numerose sue raffigurazioni di S. Caterina; la presenza di questa santa potrebbe spiegarsi come soddisfacimento di un voto di chi commise il quadro.

Collezione Benson — Londra.

Fot. Braun.

Anche l'Adorazione dei Magi, ebbe ad attraversare una fase di progressivo svolgimento nell'opera del Luini, a partire dall'affresco di Greco milanese, ora al Louvre, nel quale la composizione è, per tirannia di spazio, semplificata: la Vergine tiene ritto sulle ginocchia il pargolo benedicente, e dietro di lei, lo sposo fa capolino, colla destra sul petto: i tre Magi non hanno sèguito, e mentre il più vecchio si è genuflesso dopo di aver deposto ai piedi della Vergine il suo dono, l'altro porge colla destra l'omaggio, colla sinistra si leva il turbante, e il terzo è in attesa di potere a sua volta presentare il suo tributo. Di questa Adorazione in Como faremo il raffronto con quella di Saronno, al Cap. IX.

Fu assai probabilmente nell'occasione della non breve dimora in Como che il Luini, oltre ad attendere alla Pala Torriani in Mendrisio, dipinse l' anconetta della Vergine, col bambino ed un angelo, che un dì decorava, nella chiesa parrocchiale di Menaggio sul lago di Como, un altare dedicato a S. Andrea, di patronato della famiglia Calvi, alla quale probabilmente si deve la commissione del quadro. Nel 1690, essendo stata restaurata la cappella dedicata alla Madonna del Rosario, clero e popolo di Menaggio pregarono Cinzio Calvi affinchè quell'anconetta venisse posta in quella cappella; e come risulta da un atto, rogato dal notajo Paolo Somiliano, in data 23 nov. 1690 « se ne contentò Cinzio graziosamente donandola et levandola dal suo altare di S. Andrea, et si passasse a quello d'esso Santissimo Rosario, come si passò, resta e resterà ». Il dipinto vi è così descritto « la bella Anconetta di mano del Luino con la figura di Nostro Signore et il suo benedetto Figliuolino, S. Giov. Batta, tutti doi picciolini ». Il documento notarile ha registrato anche un particolare interessante, che comprova la considerazione nella quale il dipinto del Luini era tenuto in epoca, che pur segnava un notevole decadimento artistico: « et essendo quelle figure (dell'anconetta) desiderate da alcune principali persone ecclesiastiche e secolari, queste procurarono di averle, offrendo buona quantità di denaro, et di fare pingere li misteri d'esso S. Rosario in detta cappella, migliorando quelli che vi sono: et li uomini et donne d'esso Menagio non se ne contentando, et detto Cintio

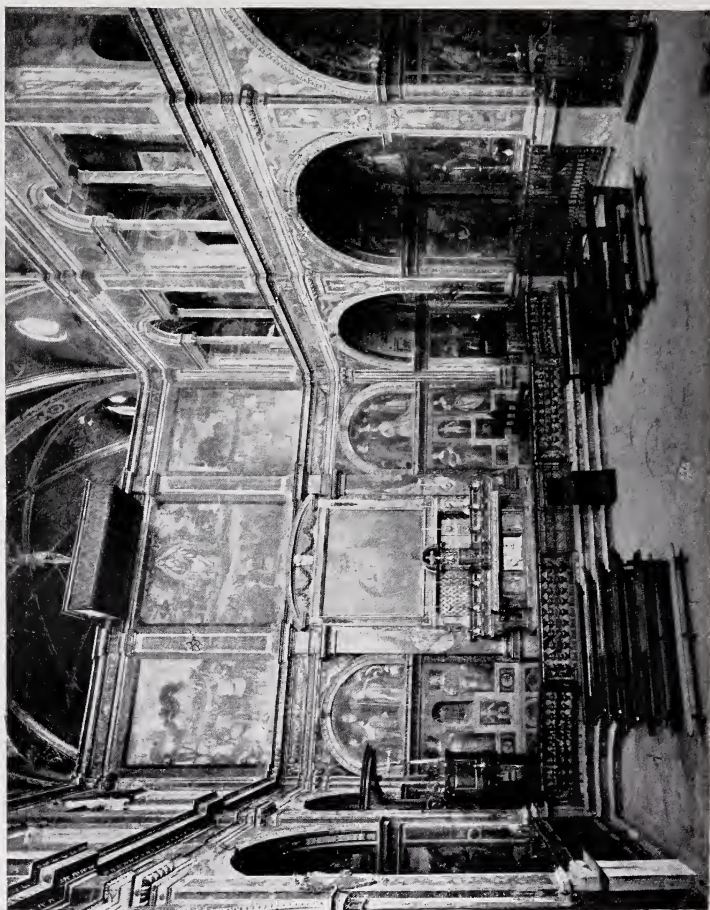
La Madonna di Menaggio.
Collezione Arconati Visconti - Parigi.

Fot. Dubray.

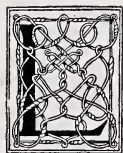
volendo che la detta Anconetta in d.a Collegiale Chiesa resti per memoria d'esso suo padre donante, come sopra, et così restando detto suo altare d'esso S. Andrea privo senza ancona ». Il Cinzio Calvi completava poi quell'atto suo munifico, facendo fare a sue spese una nuova ancona per l'altare di sua famiglia, col Crocifisso fiancheggiato da S. Pietro e S. Andrea. Sfortunatamente, nella chiesa di Menaggio si vede oggidì una copia su tela del quadro del Luini, mentre lo spazio corrispondente alla primitiva cornice, in stile rinascimento con fregi d'oro su fondo azzurro, venne occupato da una fascia di tulipani.

La scomparsa dell'originale aveva, durante il secolo XIX, dato luogo alla leggenda che « un vecchio sagrestano, avuta dal solito inglese una lauta mancia, avrebbe prestata la tavola, ricevendone poi la copia invece dell'originale » ; e quando si abbia presente come molte delle tavole del Luini, e fra le più belle, passarono in Inghilterra specialmente nella prima metà del secolo XIX, richiamatevi dal vivo interesse che la genialità del nostro pittore vi suscitava, non poteva sembrare strano che, in una zona battuta da forestieri, e sopratutto da inglesi, fosse in tal modo avvenuta la sostituzione. Nel fatto, questa avvenne per circostanze ben diverse, che il Dott. A. Garovaglio potè molti anni or sono raccogliere direttamente dalla bocca di un vecchio abitante di Menaggio, Giovanni Messa: il quale poteva ricordare ancora, come durante il governo napoleonico, i Menaggini desiderosi che nel loro paese fosse istituita una Pretura, si raccomandarono al Marchese Arconati, che soleva villeggiare a Balbianello, vicino a Menaggio, e come attestato di riconoscenza per il di lui interessamento, gli offrirono la tavoletta del Luini, in tal modo ospitata nella Villa Arconati; e della medesima non si sarebbe avuta altra notizia, essendo passata per eredità nelle mani del figlio Gian Martino Arconati, se la vedova di questi, Marchesa Arconati Visconti, non avesse aderito ad esporre l'anconetta nel Salone dei Giardini Pubblici di Milano, durante la Mostra nazionale del 1881, e ciò dietro invito del Marchese Carlo Ermes Visconti, presidente della Commissione delle Belle Arti. Nella lettera che comunicava l'adesione della Marchesa, si diceva che, per il trasporto da Balbianello a Milano, occorrevano le più grandi precauzioni,

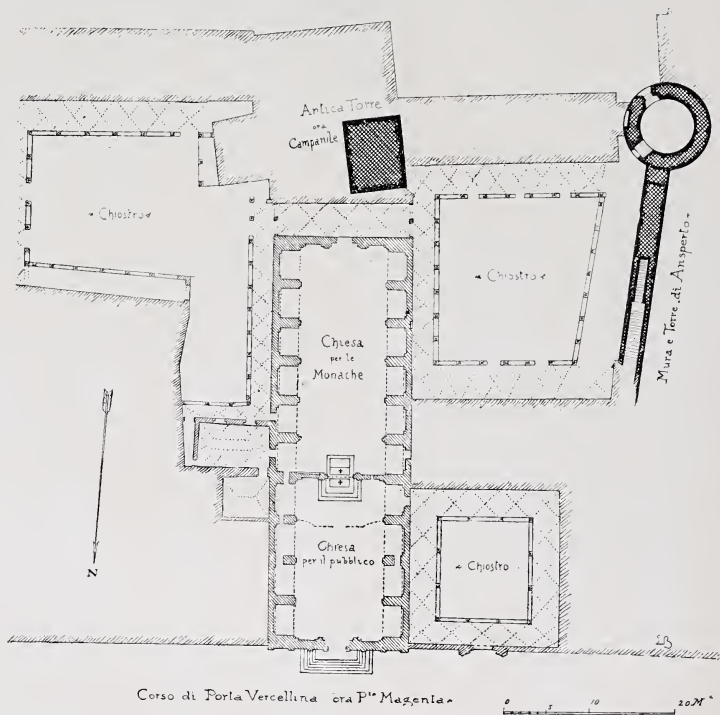
giacchè il dipinto « comincia un poco a scagliarsi, e porvi un cristallo, perchè la polvere e sole non dovesse guastarlo, il che sarebbe dispiacevole per Lei (*la marchesa*) e per Milano, da dove ha promesso di non toglierlo »: ma il quadro, dopo il periodo della Esposizione 1881, ritornava alla Villa sul lago di Como.

La riproduzione che del dipinto presentiamo, reca i segni di un danno subito dopo quell'epoca, per l'incuria o la malevolenza di un domestico, che l'avrebbe fatto cadere. In epoca non precisata, il dipinto venne portato a Parigi, assieme ad altre opere d'arte, essendosi in questa città trasferita la vedova Arconati Visconti, nel palazzo di Rue Barbet de Jouy. La notizia dell'incendio scoppiato in questo palazzo nel 1894, colla distruzione di varie fra quelle opere d'arte, lasciò per qualche tempo temere che la tavola del Luini, destinata dal donatore Cinzio Calvi a rimanere sempre in Menaggio, e dalla Marchesa Arconati Visconti assicurata alla città di Milano, fosse andata distrutta: fortunatamente, l'anconetta del Luini fu risparmiata dall'incendio, e non è perduta la speranza che abbia ad entrare in una pubblica collezione d'arte, quale notevole saggio dell'arte nostra nei primi decenni del secolo XVI. La Madonna, in ginocchio, interrompe la lettura del libro che tiene nella destra, per cogliere un fiore da offrire al bambino, il quale verso di Lei tende le braccia, mentre un angelo (erroneamente scambiato per S. Giovanni, nell'atto del 1690), lo aiuta a sorreggersi.

La Chiesa di S. Maurizio, al Monastero Maggiore, in Milano — Parte anteriore.

Fot. Brogi.

CAPITOLO VIII.

La località che in Milano, al principio del secolo XVI, venne assegnata alla costruzione della chiesa di San Maurizio, era già da molti secoli occupata da edifici religiosi, e precisamente dai fabbricati di quel monastero dell'ordine benedettino, detto *Maggiore*, del quale si hanno notizie del secolo IX, al tempo di Ottone I imperatore: mentre non mancano scrittori i quali fanno risalire la fondazione del monastero al V secolo, per opera di S. Sigismondo, od anche al secolo IV, per opera di S. Martino. È certo, ad ogni modo, che quella località di Milano, in epoca ancora più remota, e sebbene non si trovasse compresa nel perimetro delle mura erette da Massimiano imperatore, era stata occupata da importanti costruzioni romane: ed anche alcuni anni or sono, nell'eseguire degli scavi a pochi metri dalla chiesa di S. Maurizio, per alcuni lavori d'ingrandimento della civica caserma dei pompieri, si trovarono avanzi di costruzioni dell'epoca romana.

I vecchi cronisti ci hanno, a tale riguardo, trasmessa la tradizione che su quella località extramurana, in mezzo al verde della campagna, sorgesse il tempio dedicato a Giove: ma in mancanza di dati per accertare questa tradizione, dobbiamo limitarci ad ammettere che le costruzioni romane esistenti in quel punto abbiano costituito il primo nucleo di quel monastero femminile, che nel secolo IX aveva assunto una particolare importanza, al punto che l'arcivescovo Ansperto, nell'assumere il còmpito di riparare le mura di Massimiano verso la metà di quel secolo, colse l'occasione di tale lavoro per incorporare nella

città il Monastero Maggiore, il solo fra i sette monasteri di donne che allora si trovasse *extra muros:* per il che quell'arcivescovo ebbe a costruire un nuovo tratto di mura che, dipartendosi dalla porta Ticinese, nella località oggi ancora detta *Carrobbio*, e se-

Planimetria generale della Chiesa e Monastero.

guendo per buon tratto il corso d'acqua detto Nirone, andava a raggiungere quel monastero, per poi ripiegare fino a ricollegarsi col recinto di Massimiano vicino alla Porta Vercellina, allo sbocco della via oggi ancora detta di S. Giovanni sul Muro. Una torre rotonda rimasta incorporata nei successivi ampliamenti del monastero costituisce, assieme ad un tratto di quelle mura, come si

può vedere nella planimetria a pag. 348, un ricordo dell'opera di difesa eseguita dal benemerito arcivescovo: alla quale opera si aggiunse il complemento dell'arte, colle antiche pitture sacre, che rimangono ancora nell'interno della torre (1).

La importanza del monastero e della chiesa che vi era annessa viene attestata dal fatto che, sebbene incorporati nel recinto delle mura strette d'assedio dall'imperatore Federico Barbarossa, si meritarono da questi il privilegio di essere rispettati, al momento in cui venne decisa la distruzione della città, come risulta dal seguente passo a pag. 183 dell'opera: *Rerum Germ. Script.* « *Deinde jussit* (Imperator) *suos civitatem* (mediolani) *ingredi et muros et turres alta et superba fastigia et ædificia destrui. Tribus tamen pepercit ecclesiis, Sanctæ Mariæ,* Sancti Mavritii, *et Sancti Ambrosii* ».

Si può quindi ritenere che, mentre molte fra le chiese di Milano ebbero ad essere riedificate o riparate sùbito dopo la distruzione della città, la vecchia chiesa di S. Maurizio abbia potuto durare sino al secolo XV: alla quale epoca però si dovette provvedere ad un rinnovamento, consigliato altresì da certa rilassatezza introdottasi nella disciplina monastica, la quale rese necessario di assicurare la clausura, segregando parte della chiesa ad esclusivo uso delle monache stesse, come vedemmo al Cap. II, esser stato fatto per la chiesa di S. Marta.

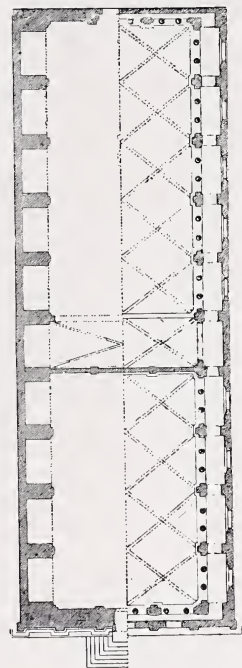
L'occasione di ricostrurre dalle fondamenta la chiesa di S. Maurizio, al principio del secolo XVI, si presentava favorevole per affermarvi le nuove tendenze dell'arte, ormai libera dalle vecchie tradizioni locali, tenacemente sostenute dagli architetti Solari sino agli ultimi anni del quattrocento. La stessa disposizione dell'area assegnata alla nuova costruzione, racchiusa nelle fabbriche claustrali, come si vede nella planimetria, e la necessità di distinguervi la parte accessibile ai cittadini, da quella riservata alle monache, dovettero influire nell'adozione della caratteristica struttura dell'edificio. La sorte volle che, in confine collo stesso

(1) La *Rassegna d'Arte*, nel numero di gennajo 1911, ebbe a riprodurre questi dipinti, che in parte risalgono al secolo XIV.

recinto del monastero, si trovasse l'abitazione dell'artista chiamato a risolvere, in modo logico e geniale, il tema.

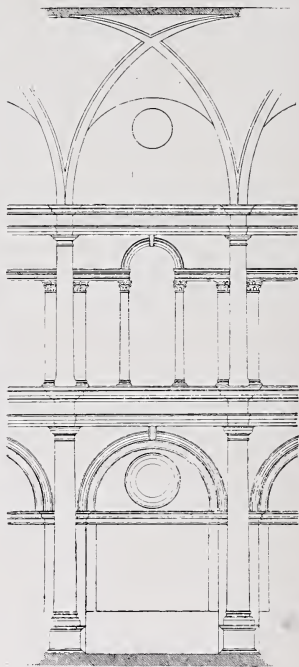
Questi si chiamava Giovanni Giacomo Dolcebono, *magistro de taliare prede*, ed era proprietario di una casa per la quale passava il canale Nirone, lambente il Monastero Maggiore. Le prime notizie riguardo tale artista risalgono al 1473, e lo presentano come scultore piuttosto che come architetto, occupato in alcuni lavori di decorazione per una cappella della chiesa di S. Celso, conforme a disegno ordinato dallo stesso Duca Galeazzo M. Sforza. Alcuni anni dopo, nel 1478, il Dolcebono lavorava ancora in quella chiesa, ma come architetto incaricato della completa sua trasformazione, alla quale attese sino al 1498: e in tale anno presentava il modello per il tiburio o cupola ottagonale, firmandosi « *Dolcebonus architectus presentis fabricæ* ». Nel frattempo però, egli ebbe altre e più notevoli occasioni per dimostrare la sua competenza in linea architettonica: nel 1488 era stato da Lodovico il Moro incaricato di occuparsi del progetto per la Cattedrale di Pavia, in unione a Bramante: e nel 1490 veniva assieme a G. Antonio Amadeo, eletto architetto della Cattedrale di Milano, al momento in cui si intendeva di risolvere definitivamnnte l'arduo problema della costruzione del tiburio, all'incontro della navata maggiore colla trasversale. Incaricati di proporre una soluzione, valendosi delle varie proposte che già erano state fatte, l'Amadeo e il Dolcebono presentarono al Duca un modello di tiburio ottagonale, che fu argomento di lunghe discussioni, cui presero parte Francesco di Giorgio Martini, Bramante e lo stesso Leonardo, che di tale problema si occupò con vari disegni giunti sino a noi. Il modello del tiburio venne adottato per la esecuzione, alla quale ebbe ad attendere in particolar modo l'Amadeo, giacchè troviamo il Dolcebono occupato, in quegli anni, in altre costruzioni. A Lodi era stata, nel 1487, decisa la erezione di un nuovo tempio dedicato alla Vergine, a breve distanza dalla Cattedrale, e l'incarico era stato dato a Giov. Giacomo Battaggia da Lodi, che già aveva avuto occasione di lavorare alla chiesa di S. Satiro in Milano, sotto la direzione di Bramante: la costruzione era stata avviata nel 1488, secondo una pianta ottagonale: ma per alcuni dispareri insorti fra il Battaggia

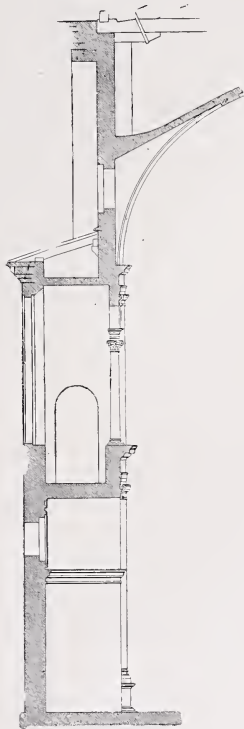
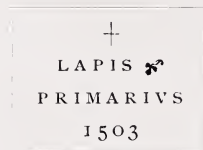
ed i deputati alla fabbrica, il Dolcebono e Lazzaro Palazzi erano stati chiamati a Lodi fin dal 1488 per esaminare se le fondazioni fossero solide: in sèguito a ciò il Dolcebono era stato incaricato di fornire i disegni di tutta l'architettura interna, alla quale attese fino al compimento dei lavori, poichè il Dolcebono nel 1498 è menzionato in occasione dei pagamenti fatti al pittore Ambrogio Fossano, detto il Bergognone, che aveva dipinto la vôlta della cappella maggiore, ossia il coro. Nel 1501 lo stesso Dolcebono eseguiva il disegno e il modello per il campanile.

Le monache del Monastero Maggiore dovettero quindi ricorrere al Dolcebono come all'architetto che aveva già dato numerose prove di singolare abilità, dimenticando in lui il proprietario confinante, che un quarto di secolo innanzi aveva avuto con loro questioni d'interesse, per alcune opere di riparazione all'alveo del canale Nirone, alle quali le monache erano state obbligate a provvedere.

Pianta generale della Chiesa.

L' area posta a disposizione del Dolcebono per la nuova chiesa di S. Maurizio, prospettante l'antico corso di Porta Vercellina che conduce alla Chiesa di S. Maria delle Grazie, era di forma rettangolare, di m. 16,40 di larghezza per m. 49,20 di profondità, vale a dire nel rapporto di 1 a 3 fra i lati minore e maggiore; essendo tale area racchiusa fra i vari cortili del monastero, l'architetto non aveva alcuna possibilità di svolgere un motivo architettonico eccedente quella larghezza, mentre la stessa forma allungata dell'area si prestava alla suddivisione della chiesa in due parti, l'una assegnata alle monache, l'altra al pubblico. Esclusa la possibilità di ripartire la larghezza in tre navate, l'architetto ideò una sola ed ampia navata, larga più di m. 10, e suddivisa in dieci campate, nelle quali

si ripete lo stesso motivo architettonico, costituito inferiormente da un ordine di lesene doriche alternate con arcate formanti degli sfondi coperti da vôlte a botte, e destinati a cappella: superiormente da un ordine pure dorico, racchiudente un loggiato ad arcate sorrette da colonnine, e fiancheggiate da intercolonni architravati. La particolarità dell'ardita vôlta a botte, impostata sull'ordine superiore, consiste nell'essere il suo intradosso intersecato da cordonature disposte diagonalmente, per modo da costituire un richiamo, alla caratteristica struttura gotica; il quale richiamo riesce ancor più sensibile per il fatto che l'intradosso della vôlta venne dipinto per modo da simulare una traforatura gotica, come quella che si vede sulle vôlte della Cattedrale di Milano.

La struttura della chiesa costituisce un saggio notevole di perizia architettonica e costruttiva, giacchè le spinte date dalla grandiosa vôlta, sprovvista di qualsiasi sussidio di legamenti in ferro ed è impostata all'elegante loggiato, risultano contrastate dai muri trasversi che fanno l'ufficio di solide speronature, sebbene dissimulate nell'organismo delle cappelle e del loggiato superiore: e si comprende facilmente come tale struttura, sia per la grandiosità che permetteva di raggiungere, sia per il vantaggio di una esecuzione ragionevolmente economica, non tardasse ad essere adottata per altre chiese, specialmente se destinate ad essere suddivise in due parti. Già si avvertì la eguaglianza che doveva offrire la distrutta chiesa di S. Marta, iniziata qualche anno dopo, colla chiesa di San Maurizio; ed un altro esempio, evidentemente inspirati a questo

concetto del Dolcebono, avremo campo di segnalare al Cap. X. La costruzione venne iniziata nel 1503, come risulta dal piccolo marmo nella parete posteriore della chiesa, coll'iscrizione:

+
LAPIS
PRIMARIVS
1503

ma l'architetto Dolcebono non potè veder compiuta l'opera sua poichè, tre anni dopo l'inizio dei lavori moriva, essendo ciò comprovato dalla circostanza che nel febbrajo del 1506 i deputati alla Fabbrica del Duomo procedevàno alla nomina del suo successore. I lavori di costruzione dovevano però trovarsi progrediti per modo che il concetto del Dolcebono non ebbe a subire modificazioni: l'organismo della vôlta colle cordonature diagonali, e la stessa decorazione pittorica negli scomparti rivelano appunto l'opera di un artista molto famigliare all'organismo del Duomo di Milano, quale era appunto il Dolcebono: infatti, come mai si potrebbe spiegare che in un edificio, la cui struttura organica ed architettonica rappresentava il completo abbandono di tutte le tradizioni medioevali, si avesse a decorare la vôlta col motivo di trafori gotici, se non attribuendo tale anomalia ad una specie di reminiscenza subìta dall'architetto stesso, che sulle vôlte del Duomo di Milano aveva veduto, e fors'anco avviato il medesimo motivo? Si deve quindi credere che, alla morte del Dolcebono, la struttura fosse già arrivata alle vôlte, e la decorazione di queste già iniziata, sebbene

— Sezione —

la tradizione che, solo nel 1519 la chiesa sia stata consacrata, possa indurre a ritenere che i lavori siano stati condotti con minore sollecitudine ; ma si debbono, anche per S. Maurizio, avere presenti le agitate condizioni politiche di Milano nei primi decenni del secolo XVI, alle quali già si ebbe ad accennare per altri edifici decorati dal pennello del Luini, e specialmente per il congenere edificio di S. Marta.

Allo sviluppo delle decorazioni interne nella chiesa di S. Maurizio, contribuì una circostanza singolare. Nel 1506 Giovanni II Bentivoglio, spodestato dal focoso papa Giulio II, aveva dovuto abbandonare Bologna assieme al figlio Alessandro, per rifugiarsi a Milano. Alla scelta di questa città, che doveva essere il suo ultimo asilo, essendovi venuto a morte nel 1509, dovettero contribuire le relazioni di parentela colla famiglia ducale, il figlio suo diciottenne Alessandro avendo nel 1492 sposato Ippolita Sforza, nata dal matrimonio di Carlo, figlio naturale del Duca Galeazzo M. Sforza, e di Bianca figlia del segretario Francesco Sforza, Angelo Simonetta ; si possono anzi far risalire al 1469 le cordiali relazioni fra i Bentivoglio e gli Sforza, poichè Galeazzo Maria Sforza, nel maggio di quell'anno concedeva al « *Magnifico Domino Johanni de Bentivoliis affini compatri et tanquam fratri nostro carissimo, arma atque insigne nostrum Leonis galeati fulvi coloris in igne ardentis cum fustibus seu bastonis habentibus situlas acqua plenas, et cum cimerio habente litteras pannonias sive anglicas* hic of *que latina lingua interpretantur: io spero* » (*Diploma in Archivio Bentivoglio d'Aragona, Ferrara*). Alessandro Bentivoglio, rimasto fedele alla causa sforzesca anche durante le tristi vicende, aveva potuto far ritorno a Milano nel 1522 coll'affermarsi del dominio di Francesco II Sforza, dal quale era stato nominato senatore ; e quando, dopo di avere seguito le sorti del Duca, recandosi con questi a Ferrara durante la seconda invasione del re Francesco I, ritornò a Milano nel 1529, egli rientrava in questa città quale rappresentante di Francesco II Sforza, per ricevere il giuramento di fedeltà, ed ordinarvi il governo.

Malgrado questa interrotta dimora in Milano, il Bentivoglio trovò modo di lasciare una traccia di quell'amore per le arti, che era tradizionale nella sua famiglia, come in quella della moglie

Ippolita: egli innalzava di fianco alla chiesa di S. Giovanni in Conca, nella quale sorgeva il monumento equestre di Bernabò Visconti, un palazzo di cui rimane il portale, fregiato collo stemma sforzesco e con busti di imperatori romani, oggi trasportato nel Castello di Milano, assieme al monumento di Bernabò; nella quale dimora conveniva tutta la parte eletta della cittadinanza milanese, richiamatavi dall'ingegno e dalle grazie di Ippolita.

Due delle quattro figlie di Alessandro — l'unico figlio maschio era morto in giovane età nel 1497 — erano andate spose a Gian Paolo Sforza, e a Giovanni del Carretto; la figlia Alessandra invece si era fatta monaca ed era entrata nel Monastero Maggiore, il che dovette indurre il Bentivoglio a prendere in particolare protezione la chiesa di S. Maurizio, destinandola ad accogliere le salme della famiglia sua: infatti, nella cappella di sinistra attigua all'altare maggiore, veniva sepolto nel 1532 Alessandro Bentivoglio, e l'anno prima, in quella di destra, il figlio suo Giovanni.

Delle cappelle di sinistra, due furono assegnate alla famiglia Del Carretto, mentre la seconda di destra fu occupata dalle sepolture della famiglia Simonetta, pure imparentata coi Bentivoglio, come già si ebbe a dire. Delle varie iscrizioni che ancora si leggono nelle otto cappelle della parte di chiesa accessibile al pubblico, una sola si riferisce a famiglia che non ci risulta imparentata coi Bentivoglio, la famiglia Besozzo, alla quale si deve la decorazione pittorica del Luini, datata 1530, nella terza cappella di destra, dedicata a S. Caterina, di cui si dirà al Cap. XI.

Anteriori al 1530 debbono invece ritenersi le pitture che il Luini ebbe a compiere nella parete trasversale che divide la chiesa in due parti, effigiandovi nelle due lunette laterali all'altare maggiore le figure dei due committenti. Nessuna particolare indicazione concorreva ad identificare i due personaggi, marito e moglie, che genuflessi con un libro di preghiera nelle mani, volgono lo sguardo all'altare maggiore [1]; ma l'accennata prevalenza

---

[1] Nelle fascie ornamentali riquadranti la grata dell'apertura praticata sopra l'altare interno, è ripetuto lo stemma della « sega d'oro in campo rosso dei Bentivoglio, colla biscia Visconteo-Sforzesca in campo verde » e sotto si veggono le iniziali $\overline{\text{AL}}$ e $\overline{\text{HIP}}$, che tolgono ogni dubbio riguardo ai committenti delle pitture.

Alessandro Bentivoglio.

Fot. Gigi Bassani.

Ippolito Sforza Bentivoglio.

Fot. Gigi Bassani.

Dal Cod. Trivulziano n.° 2159, del pittore *Nucetus Joh. Ambrosius* (Sec. XVI), contenente 27 ritratti di donne illustri, lombarde (¹), con dedica a Francesco I, e ritratto di questi.

Fot. Sartoretti.

(¹) Il codice venne certamente presentato al Re, che lo portò in Francia: venne dal March. Gio. Giac. Trivulzio comperato a Parigi al principio del secolo XIX.

delle sepolture dei Bentivoglio nella chiesa, non poteva a meno di indurre a riconoscere, nella figura di sinistra Alessandro Bentivoglio, e Ippolita Sforza in quella di destra ; ed è l'età dimostrata dalle due figure che ci porta ad assegnare ai dipinti un' epoca sensibilmente anteriore a quella degli affreschi della cappella di S. Caterina. Infatti, nel 1530 Alessandro Bentivoglio aveva 56 anni, e poco meno ne doveva avere Ippolita, che si era sposata nel 1492, mentre nei dipinti, la figura maschile appare ancora nel pieno vigore, e quella femminile si presenta nel fiore della età; e sebbene risulti che Ippolita seppe conservare a lungo quel fascino della figura, che le assicurò la folla degli adoratori — fra i quali non ultimo il Matteo Bandello, che per lei scrisse le *Novelle* più che galanti, licenziose — non ci sembra di poter ravvisare, nel dipinto, una donna che abbia varcato i cinquant'anni, e tanto meno siamo indotti a supporre che il Luini abbia voluto tramandare una immagine ringiovanita.

Devesi quindi ritenere che la decorazione pittorica sulla parete dell'altare maggiore, sia stata ordinata al Luini dal Bentivoglio, nell'occasione che la figlia Alessandra entrò nel monastero, il che può essere avvenuto verso il 1522: nella quale circostanza i genitori hanno potuto desiderare che la loro immagine rimanesse accanto alla dimora della diletta figliuola. A riportare i dipinti a tale epoca, concorrono altresì le vicende della vita del Luini. Infatti, durante l'ultimo periodo della dimora di Alessandro Bentivoglio in Milano, dal 1529 al 1532, il Luini si trova dapprima particolarmente assorbito dalla grandiosa composizione nella chiesa di S. Maria degli Angeli in Lugano, raffigurante la Crocifissione, colla data 1529: e negli anni 1330-31 attendeva agli affreschi nel Santuario di Saronno, e precisamente alla vôlta della cappella del Cenacolo e alle figure di S. Sebastiano, S. Cristoforo, S. Rocco e S. Antonio Abate: cosicchè non ci sembra probabile che, oltre al lavoro della cappella di S. Caterina per commissione del Besozzo, ed eseguito appunto nel 1530, egli abbia potuto, nella chiesa di S. Maurizio, attendere alla decorazione della vasta parete trasversa.

Perciò l'epoca dal 1522 al 1524, ci sembra la più attendibile per la decorazione ordinata dal Bentivoglio nella chiesa di San

Maurizio; e l'età dimostrata dai due ritratti dei committenti viene in tal caso a corrispondere colla età non eccedente i cinquanta anni, che i due coniugi avevano a quell'epoca.

Se non vi fossero altre prove per accertare che si tratti della immagine di Ippolita Sforza, vi sarebbe pur sempre la testimonianza del Codice Trivulziano, contenente i ritratti delle donne che erano maggiormente in voga a Milano, nei primi decenni del secolo XVI: fra le quali si trova appunto « *Domina Hippolita Bentevolia* » coll'elogio « Sunt tibi regna quidem Magno Francisce decori, sed tua plus a te regna decoris habent ». Nella raccolta della Galleria Albertina, a Vienna, vi è poi un disegno, a matita ed a colore, di « Donna dal ventaglio » attribuito al Luini, che si può ritenere uno studio ricavato dal vero in occasione dei lavori in S. Maurizio, sia per prepararsi a dipingere la lunetta nella chiesa, sia col proposito di eseguire un ritratto su tavola della Bentivoglio, in quel periodo di tempo ch'ebbe a costituire per lei la fase più lieta dell'esistenza.

— Donna dal ventaglio. —
Disegno nella Galleria Albertina
— Vienna. —

Il Luini, chiamato a decorare la grandiosa parete trasversale verso la chiesa esterna, non solo volle introdurre nei comparti laterali all'altare maggiore le figure dei suoi mecenati, ma trovò modo di ricordare la immagine della loro figlia Alessandra, rifugiatasi nella quiete del chiostro. Noi la ravvisiamo nella mo-

naca che, dietro la figura di Ippolita, sta in atto di protezione, reggendo colla destra il giglio, mentre una colomba posa sulla di lei spalla; poichè se questa figura diventa, coll'aureola, la immagine di S. Scolastica, la somiglianza colla sottostante devota le attribui-

La Vergine col bambino, e Suor Alessandra Bentivoglio.
Museo Filangeri — Napoli.

Fot. Losacco De Gioja.

sce i caratteri di un ritratto. La stessa figura ritroveremo nella zona degli affreschi della parete verso l'interno, e precisamente nella scena della *Deposizione di G. C.*, sopra la porticina di comunicazione fra le due parti della chiesa. Quel volto, pieno di dolcezza, della giovane monaca, degno veramente di essere preso a modello per la raffigurazione di una santa, volle pure il Luini fissare su di una tavola rappresentante la Vergine, che al seno stringe il bambino, intento ad additare colla destra il testo di un libro di preghiere tenuto dalla monaca, sulla fronte della quale egli posa la mano sinistra. Qui la monaca non ha il nimbo: è dunque la stessa suora Alessandra, effigiata come devota ancella della Vergine, in atto di ricevere dal divino figlio l'ammaestramento delle parole, che distintamente si leggono sul libro di preghiere: « *Surge propera amica mea, columba mea, formosa mea, et veni. Jam enim hiems transiit: imber abiit et recessit* ». *Cantic. Canticor.* II, 10 seg.

Questa piccola e preziosa tavola, oggi custodita nel Museo Filangeri di Napoli, venne indubbiamente dipinta dal Luini mentre attendeva alle decorazioni di S. Maurizio: forse era destinata ad allietare la stessa cella della monaca, come le piccole tavole di Madonne, che il Bergognone dipingeva per le celle della Certosa di Pavia, col ritratto del certosino in atto di devozione; oppure fu l'omaggio fatto dallo stesso Luini ai genitori, i quali, per le incalzanti vicende politiche non poterono vedere compiuta la decorazione pittorica, perchè obbligati nel 1524 ad allontanarsi da Milano. E quella immagine della figlia, in atto di devozione davanti la Vergine, ebbe forse a confortare il loro esiglio.

Ma veniamo a descrivere il grandioso complesso delle decorazioni pittoriche. Il motivo architettonico adottato dal Dolcebono per la parete che doveva segregare il tratto di navata riservato alle monache, aveva senza dubbio fatto assegnamento sul contributo del pennello: poichè i due ordini risvoltano lungo quella parete, e due coppie di lesene suddividono la vasta superficie in sei comparti principali, dei quali i tre superiori non richiedevano nè comportavano altro elemento architettonico, mettendo senz'altro a disposizione del pittore tre spazi rettangolari di m. 3.10 per m. 3.80 per il mediano, e di m. 3.90 per m. 3.80 i laterali.

S. Agnese. S. Scolastica Ippolita Sforza. S. Caterina.

Fot. Anderson.

Parte superiore della Pala di S. Magno, in Legnano [1].

Nel comparto di mezzo, al posto d'onore, sta la scena dell'*Assunta:* la Vergine, colle mani unite in atto di preghiera, è circondata da angeli e cherubini che le fanno corteo, mentre due putti reggono sopra di lei la corona: in basso, gli apostoli in ginocchio, raggruppati intorno alla tomba dischiusa, alzano le braccia in atto di meraviglia e di adorazione; la composizione — a dire il vero — non potrebbe dirsi interamente equilibrata: le figure celesti, alquanto sproporzionate, gravano sulla parte inferiore della scena, e nella Vergine eccessivamente carica di panneggi, manca l'impressione di quel moto ascensionale che dovrebbe ravvivare la scena: i due putti suonanti le trombe, negli angoli superiori della composizione, colla esuberanza delle forme e del movimento, richiamano i putti disposti sopra il timpano della pala di Legnano, alla quale il pittore attendeva a quel tempo [1]. Nel suo assieme, questa *Assunta* comprova come al Luini non si confacessero le composizioni troppo vincolate a concetti tradizionali, per non dire convenzionali, alle quali invece si

[1] Mettiamo in immediato raffronto questi particolari, perchè bastano per sè stessi a comprovare la correlazione dei due dipinti: ciò in considerazione del fatto che il Lafenestre, sincero e profondo estimatore dell'opera del Luini, elencando gli affreschi della parete dell'altar maggiore, ne limita il numero a nove, escludendo, giacchè non si potrebbe dire dimenticando, la composizione dell'*Assunta* (vedasi *Maîtres Anciens*, Paris, Renouard, 1882, pag. 64-65).

L'Assunta — Chiesa di S. Maurizio, in Milano.

Fot. Brogi.

adattavano meglio, a quel tempo, i pittori mancanti di personali caratteristiche e di quella genialità, che il Luini spiegava allorquando era perfettamente padrone del proprio campo.

Le due composizioni laterali, appunto perchè di soggetto interamente libero, ci rivelano il Luini in tutta la sua padronanza. Nel comparto di sinistra è rappresentato il martirio di S. Maurizio: in quello di destra S. Sigismondo re, che offre a S. Maurizio il modello della chiesa. Le due composizioni sono veramente grandiose ed abilmente composte nei più minuti particolari; come già si era provato nell'oratorio di S. Corona, e come si proverà ancora nella « Passione » di Lugano, il Luini con grande facilità e chiarezza raggruppa i differenti episodi in uno stesso comparto: sul davanti, S. Maurizio in ginocchio, col capo ripiegato, attende a sua volta il colpo di spada che il carnefice, volgendo a noi le spalle, e colle due braccia alzate, sta per vibrare; nel secondo piano il santo, scortato da dolenti, si avvia al martirio dietro il comando del capitano, fiancheggiato da un sacerdote, che col braccio levato pronuncia la sentenza: nel fondo si vede l'accampamento militare, a piè della roccia su cui s'innalza la città turrita, e l'irrompere dei cavalieri che compiono il macello dei cristiani; infine nel cielo, due angeli recano in cielo le anime dei martiri. Tutto ciò è composto e disegnato con una estrema facilità e rapidità: poichè, ad eccezione delle due figure principali sul primo piano, intorno alle quali si rimarca il contorno involgente le tratte delle successive riprese dell'intonaco, quali sono imposte dalla tecnica dell'affresco, il rimanente della composizione si presenta come lavoro condotto con una rapidità, che non ebbe a necessitare alcuna suddivisione, non scorgendosi traccie di altre riprese dell'intonaco.

La contrapposta scena di Re Sigismondo, offre le stesse particolarità di distribuzione in vari piani, e di esecuzione: S. Maurizio sta nobilmente sul piedestallo marmoreo, collo sguardo rivolto al cielo, stringendo nella destra la spada e nella sinistra la palma del martirio: a lui si avvicina il re con rapida mossa, levando la destra al cielo, e tenendo nella sinistra il modello della chiesa votiva: dietro di lui la santa compagna sua, coll'ampio paludamento sorretto da un paggio, e gruppi di spetta-

I vari episodi del martirio di S. Maurizio.

Fot. Brogi.

tori. Nel secondo piano si ripete la scena della decollazione, essendo il carnefice rivolto verso il riguardante, e mentre a sinistra si svolge la scena della riposizione delle salme dei martiri, a destra si vede un fondo architettonico, con porticato di scorcio, che serve per adattarvi altri episodi della vita di S. Sigismondo ([1]); nel campo del cielo, al disopra del paesaggio boscoso, le anime dei martiri salgono in atto di preghiera, per essere accolte dal Padre Eterno, che su di loro stende le braccia.

Nella zona inferiore, corrispondente all'altezza delle cappelle laterali, il comparto mediano doveva essere stato, sino dal concetto stesso originario del Dolcebono, riservato ad una pala destinata a coronare l'altare maggiore, lasciando però fra l'una e l'altra una zona per la finestra, larga quanto l'altare, e munita di grata, attraverso la quale era possibile alle monache, raccolte nella chiesa interna, di seguire le officiature della chiesa anteriore. Che questo comparto mediano fosse riservato ad una decorazione diversa dall'affresco, prevista invece per il restante della chiesa, si potrebbe dedurre dalla circostanza che le due corrispondenti lesene sono in marmo di breccia colorata, anzichè in muratura: sembra naturale il supporre che a decorare questo comparto d'onore in tutta la chiesa, debba essere stato incaricato lo stesso Luini, dal quale si poteva attendere una composizione su tavola veramente degna dell'ambiente; del che lo stesso pittore dava affidamento in quegli anni, colle pale di Legnano, di Mendrisio e di Como: ma il comparto mediano è invece occupato da un dipinto su tela, che sappiamo di Antonio Campi, conservandosi all'Archivio di Stato in Milano il contratto per questo lavoro, in data 25 giugno 1578, secondo il quale contratto, il pittore si impegnava ad eseguire in un anno, e per scudi d'oro 125 «la tela a ollio coi tre Magi per metere in la giesa al altar grande: il sudeto quadro va br. 4 on. 3 et $^1/_4$ di larghezza, et di altezza va br. 4 on. 4 il neto de la pictura».

È questo il quadro che, colla firma ANTONIVS CAMPVS CRE-

([1]) Questo motivo di porticato, veduto di scorcio, con sovrastante terrazzo, venne dal Luini ripetuto più volte nei fondi dei suoi dipinti.

S. Sigismondo offre il modello della Chiesa a S. Maurizio.

Fot. Brogi.

MONENSIS 1579, si vede tuttora sull'altare maggiore, chiuso in cornice marmorea, dell'epoca stessa del dipinto, invadente la trabeazione dell'ordine inferiore. Essendo da escludere che, a distanza di soli cinquant'anni, il dipinto del Campi possa avere sostituito una pala del Luini, si deve concludere che questi non abbia avuto l'incarico, o il tempo per completare la decorazione della parete, opera interamente sua ad affresco, col lavoro della pala: il che si può spiegare colla circostanza della forzata partenza del committente Bentivoglio da Milano, nel 1524. E quando questi ritornò nel 1529, essendo già morta la consorte Ippolita, e il Luini impegnato in altri lavori, dovette mancare la opportunità di condurre a termine la parete di S. Maurizio ([1]).

Di fianco all'altare, stanno le due lunette già menzionate: da una parte vediamo il Bentivoglio rivolto verso l'altare, in ginocchio, col libro di preghiere nella sinistra; egli è sotto la protezione di S. Benedetto in veste episcopale, preceduto da S. Giovanni Battista coll'agnello, e seguìto da S. Placido: dall'altra, Ippolita Sforza, pure genuflessa e col libro di preghiere nella sinistra, è sotto la protezione di S. Scolastica, e fiancheggiata da S. Agnese e da S. Caterina: i due gruppi offrono una scrupolosa euritmia di linee, e figurano ospitati in vani coperti da vôlta, dei quali si veggono prospetticamente le arcate opposte a quelle che formano contorno delle lunette, corrispondendo il punto di vista all'entrata della chiesa.

Nelle due tratte di pareti sottostanti alla cornice d'imposta delle arcate, il Luini trovava già, per le esigenze del culto, da una parte la piccola nicchia del sacrario, dall'altra lo sportello che serviva per il ripostiglio della sacra suppellettile: il che gli offriva argomento per comporre un motivo architettonico adattato a quelle esigenze: infatti, sopra una zoccolatura a riquadri marmorei, il Luini racchiuse lo sportello in una specie di basamento reggente una edicoletta, conformata alla disposizione della nicchia,

---

([1]) Ippolita Sforza doveva esser morta a quell'epoca, giacchè nelle descrizioni delle nozze della figlia donna Violante con Gian Paolo Sforza, celebrate in Ferrara nel periodo in cui Alessandro Bentivoglio vi dimorò in attesa di tornare a Milano, non si fa di lei menzione.

S. Placido — S. Benedetto — S. Giovanni

Alessandro Bentivoglio.

Fot. Gigi Bassani.

Chiesa di S. Maurizio in Milano. — Parete dell'altare maggiore.

Fot. Anderson.

S. Cecilia

S. Orsola

Fot. Anderson.

Chiesa di S. Maurizio in Milano, — Parete dell'altare maggiore.

Fot. Anderson.

S. Apollonia

S. Lucia

Fot. Anderson

ripetendo nel comparto pieno di sinistra l'angelo coi due ceri, pure dipinto sul portello di destra [1]: e dipingendo, nel comparto pieno di destra, corrispondente alla nicchia, la figura di Cristo, dal cui costato sgorga il sangue del sacrificio, raccolto in un calice: nei comparti laterali alle due edicolette, dipinse le quattro figure, in piedi, di S. Cecilia e S. Orsola a sinistra, e di S. Apollonia e S. Lucia a destra. Se a questi elementi si aggiungono le medaglie monocromatiche, dipinte in giallo sotto le quattro sante, e raffiguranti degli angeli, si avrà completata la descrizione della vasta parete, nella quale il Luini seppe raggiungere e mantenere una delicata armonia di colori, ed una grande e calma nobiltà di composizione.

Chiesa di S. Maurizio.

Fot. Anderson.

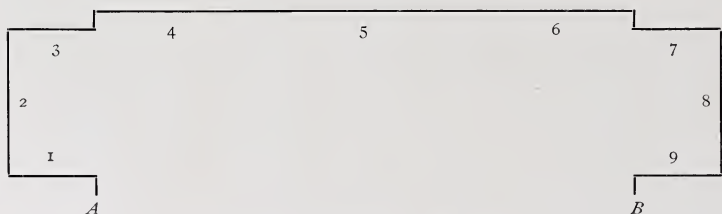
Tutto questo complesso di dipinti adornava la parete visibile soltanto al pubblico: ma le monache non potevano rinunciare ad avere una parte dei tesori che il pennello del Luini profondeva: già nella porzione di chiesa interna vi era largo contributo di decorazioni pittoriche, distribuite su tutta la ossatura architettonica, con figure di santi nei pennacchi laterali alle finestre circolari dell'ordine inferiore, e con medaglioni di sante nei loggiati superiori: ma la parete interna del muro trasversale era ancora nuda, quasi riservata

(1) L'originale, essendosi deteriorato col continuo uso dello sportello, venne rifatto conservando solo la disposizione originale.

S. Maurizio — La chiesa delle Monache.

Fot. Gigi Bassani.

ancora al nostro pittore. E qui devesi osservare come tale parete si trovasse, verso l'interno, suddivisa da un grande arco ribassato, comprendente tutta la larghezza della navata, e destinato a completare il percorso del loggiato superiore, indipendentemente dalle tratte dello stesso loggiato, che corrispondono alla chiesa, anteriore.

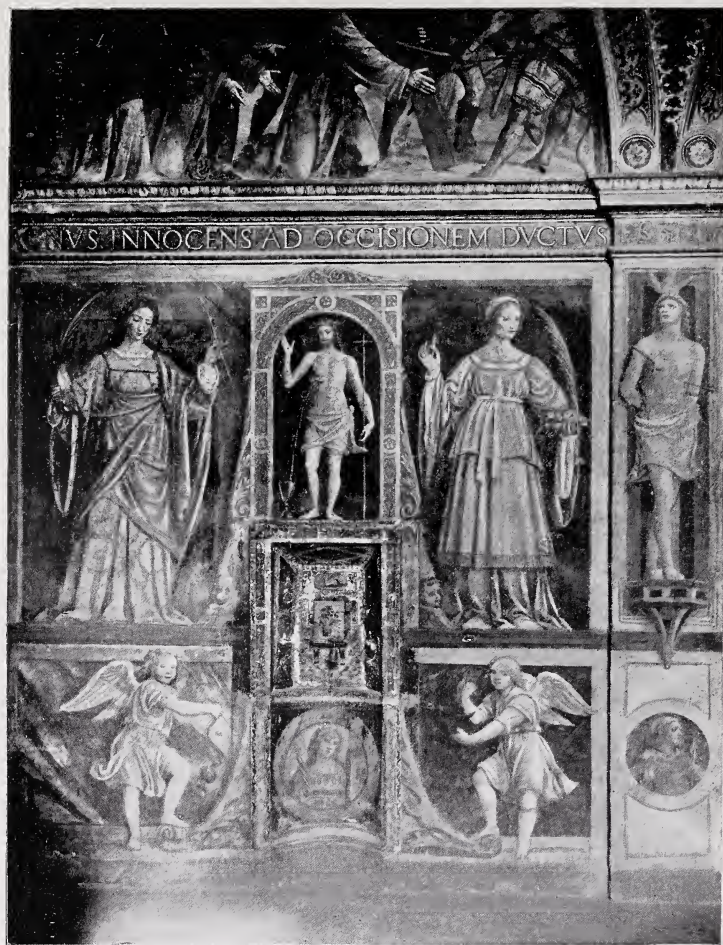
È nella parte sottostante al grande arco che il Luini ebbe a svolgere le composizioni sacre riservate alle monache: e il com-

Disposizione dei dipinti del Luini,
nella campata della chiesa monastica.

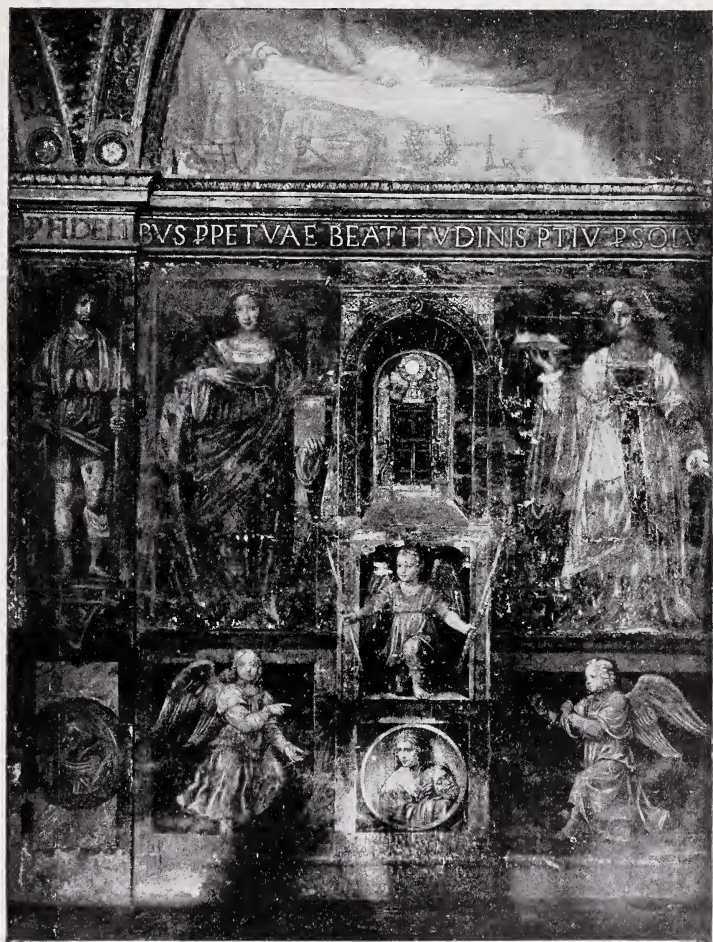
plesso di questi dipinti, sebbene accenni ad unità di concetto, deve essere distinto in tre zone; la zona centrale della parete, corrispondente all'altare: le rimanenti tratte laterali delle pareti e relativi risvolti, colla serie delle sovrastanti lunette: infine la vôlta. Una lunga iscrizione relativa alla Passione e Risurrezione di Cristo, si svolge con carattere decorativo, dall'imposta *A* dell'arco, sino all'imposta *B* (1), e sebbene si adatti ai comparti dell'archi-

(1) La iscrizione è a lettere dorate, su fondo azzurro, e sciogliendone le abbreviazioni risulta la seguente:

SIC HVMANI GENERIS REDEMPTOR COETERNI PATRIS VNIGENITVS OPBROBIVM HOMINVM FACTVS OMNEM MVNDI CVLPAM VNVS IPSE VELVT AGNVS INNOCENS AD OCCISIONEM DVCTVS EST TVM: FODERVNT MANVS MEAS ET PEDES MEOS PRO FIDELIBVS PERPETVÆ BEATITVDINIS PRETIVM PERSOLVIT AD QVAM MOX RESVRGENS POPVLVS ASCENDIT HINC LETVS ANGELORVM CHORVS CVMMILITANTI ECCLESIÆ DIVINIS LAVDIBVS PERSONAT.

Figure di angeli nel basamento, verso l'interno.

Fot. G. Bassani.

Parete posteriore, a destra dell' altare.

Fot. Gigi Bassani.

Parete posteriore, a sinistra dell'altare.

Fot. Gigi Bassani.

S. Caterina.

Fot. Gigi Bassani.

tettura, per modo da assegnare unità a tutto l'assieme delle decorazioni, non ci distoglie dall'impressione che questo gruppo di dipinti non sia interamente di mano del Luini. Di questi, indubbiamente è la tratta mediana, nella quale egli ha necessariamente riprodotti gli stessi motivi delle edicolette fiancheggiate da figure di

N. 2. - Gesù nell'orto di Getsemani - parte inferiore.

Fot. G. Bassani.

Sante in piedi, quali vedemmo già svolte sull'altra parete dello stesso muro trasversale: poichè questa parte del lavoro, per quanto col trovarsi alla portata dei fedeli e dei visitatori abbia subìto un deperimento che in qualche punto è considerevole, attesta ancora tutta la genialità del Luini: due delle quattro Sante sono le stesse già raffigurate nella chiesa esterna, S. Lucia, e S. Apollonia: le altre sono S. Agata e S. Caterina, mentre nelle lesene che

N. 6. - La Deposizione, col ritratto di Suor Alessandra.

Fot. G. Bassani.

fiancheggiano l'altare interno, trovarono posto i due santi prediletti dal Luini, S. Rocco e S. Sebastiano. Tutte queste figure, malgrado le traccie di una lunga incuria, lasciano ancora intravvedere l'armonia generale della colorazione, completata da un minuto lavoro ornamentale, con dorature, specialmente sul ricco abbigliamento delle Santi vergini, come a proposito ebbe a rilevare il Lafenestre, ben difficilmente si trova nell'opera dei contemporanei del Luini un accordo altrettanto intimo e sincero della bellezza materiale col sentimento religioso, del lusso mondano col fervore monastico, della squisita grazia corporale, colla delicata nobiltà spirituale.

Nelle tratte laterali delle pareti, e nelle lunette sovrastanti, si svolgono gli episodi della Passione: cominciando dalla imposta *A* dell'arcata ribassata, abbiamo le seguenti composizioni:

1 Giuda scortato dai soldati.
2 Gesù nell'Orto, in preghiera (divisa in due comparti).
3 Gesù deriso.
4 L'andata al Calvario.
5 La Crocifissione (sopra tela).
6 La Deposizione.
7 Gesù deposto nel Sepolcro.
8 La Risurrezione (in due comparti).
9 L'Apparizione di Cristo alla Maddalena.

L'assieme di questa serie di affreschi presenta delle disuguaglianze notevoli, che non si possono interamente riguardare come effetto di quella variabilità di esecuzione, che più volte notammo nelle opere del Luini: qui la presenza di allievi, o più precisamente di ajuti appare evidente, e la giustificazione si può facilmente rilevare poichè, ad eccezione dei tre comparti centrali (n. 4, 5, 6 dello schema a pag. 380) le rimanenti tratte di pareti e relative lunette si trovano in una condizione di luce veramente mediocre, per cui soltanto nelle giornate e nelle ore molto luminose si può arrivare a coglierne i soggetti e studiarne i particolari. È naturale quindi il pensare che il Luini, condotti a termine i due comparti bene illuminati, di fianco alla grata e all'altare, colle figure di sante, nelle quali spiegò ancora tutta la sua ge-

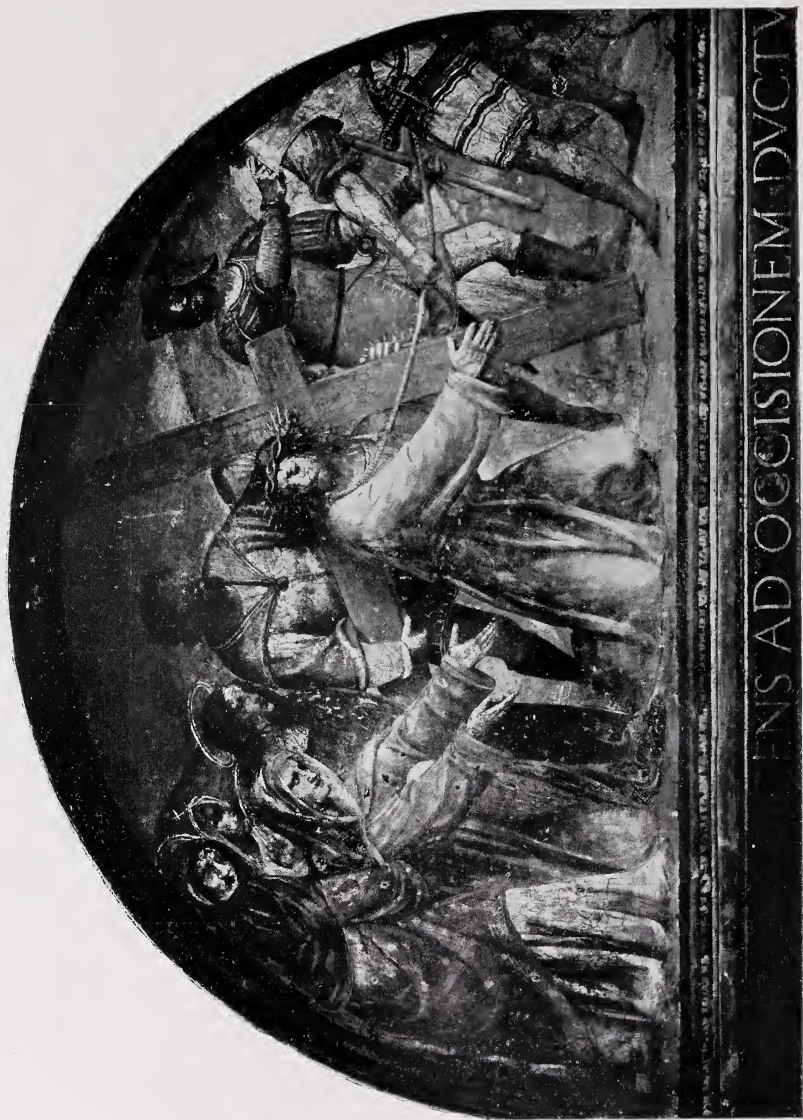
N. 9 - L'apparizione di Gesù a Maria Maddalena.

Fot. G. Bassani.

nialità, e decorate le sovrastanti lunette coll'*Andata al Calvario* e la *Deposizione*, non abbia rifuggito dal ricorrere ad un largo ajuto per le altre parti destinate a rimanere sagrificate; non per questo ebbe a disinteressarsi al lavoro, come è comprovato da

L'apparizione di Gesù a Maria Maddalena.
— Biblioteca Ambrosiana — Fot. Anderson.

varie figure e particolari degni di nota, anche nelle composizioni di minor pregio.

Così noi ritroviamo le caratteristiche del Luini, nella vigoria delle espressioni e dei movimenti nella *Andata al Calvario:* vediamo la calma sua espressione di dolore nella *Deposizione*, dove ricompare l'immagine della monaca Bentivoglio, in atto di pre-

N, 4. - L'andata al Calvario.

Fot. Gigi Bassani.

ghiera, e dove la grazia dei due volti imberbi contrasta colla rozzezza della figura che sostiene il sudario, attestante l' intervento del poco esperto discepolo, che in altre composizioni, come quelle ai numeri 2 e 7 specialmente, ebbe mano libera. Il Luini

Decorazione della Volta.

Fot. G. Bassani.

invece riappare nella piena sua genialità nei particolari decorativi delle medaglie monocromatiche, con figure di Santi, e negli angeli che recano sacri arredi.

L'ultimo episodio della Passione (n. 9) raffigurante Gesù che

appare vestito da ortolano alla Maddalena, si presenta gravemente rovinato, ma ci lascia ancora intravvedere una variante del soggetto che il Luini aveva già trattato, come risulta dall'atto di donazione del Card. Federico Borromeo alla Biblioteca Ambrosiana, in data 28 Aprile 1618, nel quale era inscritto il quadro « Il Signore con la Maddalena, in habito di ortolano, con due altre figure del Luino »; dipinto su tavola che venne trasportato su tela, e si conserva tuttora nelle Pinacoteca dell' Ambrosiana.

S. Giovanni Evangelista.
Particolare della Volta.

La terza zona è costituita dalla vôlta a crociera allungata, con decorazione di fascie ornamentali e rilievi a stucco, e coi campi a fondo azzurro, nei quali sono sparsi dei gruppi di angeli: nei quattro peducci della vôlta, corrispondenti alle lunette, stanno le figure degli Evangelisti, mentre all'incontro della crociera, a guisa di serraglia di vôlta, è raffigurato il Padre Eterno. Il concetto decorativo di questa terza zona non presenta caratteri luineschi, ma è piuttosto un riflesso della tradizione del quattrocento, e dell'arte del Bergognone, che si intravvede specialmente negli angeli disseminati a gruppi sul fondo azzurro: non si può a meno però di avvertire qualche influenza esercitata dal nostro pittore, nelle

figure degli Evangelisti e in quella del Padre Eterno: siamo in presenza di un ajuto del Luini che, non ancora svincolato dagli influssi della vecchia scuola lombarda, e sebbene non privo di una certa individualità, si sforza di adattarsi all'arte del maestro che, giovane ancora, non aveva tardato ad esercitare una straordinaria influenza sulla pittura in Lombardia.

Serraglia della Volta.

Veduta della Cappella Maggiore, Abside e Cupola del Santuario di Saronno.

CAPITOLO IX.

NA delle composizioni maggiori, dipinte da Bernardino Luini nel Santuario di Maria V. in Saronno, reca il nome e la data: BERNARDINVS LOVINVS PINXIT MDXXV; e quando si pensi come quella vasta composizione e l'altra che vi è contrapposta, siano il il complemento di una decorazione pittorica estesa anche ai pennacchi delle arcate, ed ai fianchi delle sovrastanti finestre, si deve concludere che il Luini siasi accinto all'opera di Saronno molto tempo prima di quella data, e l'inizio sia da riportare all'anno 1524, quando l'infierire della peste nel territorio milanese dovette stimolare le atterrite popolazioni ad atti di pietà, favorendo in special modo le decorazioni nei luoghi sacri.

Le origini di quel Santuario, e le vicende della sua costruzione, narrate più volte dal 1600 venendo sino ai nostri giorni, non hanno ancora fornito il tema per un lavoro di indagine, ed uno studio critico, che siano attendibili; scarse sono, per verità, le notizie riguardanti la prima fase dei lavori, ma ciò non toglie che questo tempio avrebbe già dovuto essere argomento di una narrazione storica, sia pure succinta, ma esatta, più di quanto lo siano le pubblicazioni anche recenti sull'argomento.

L'archivio del Santuario, da poco tempo ordinato a cura dell'attuale sua amministrazione, ha conservato per il periodo posteriore all'anno 1526, un materiale interessante per lo svolgimento dei lavori di costruzione e di decorazione: fatalmente, le carte del periodo anteriore andarono già da tempo disperse, cosicchè riguardo la prima e più importante fase dei lavori del Luini,

Veduta della Cappella Maggiore.

Fot. Gigi Bassani.

che si chiude coll'anno dal pittore stesso registrato, non possiamo ricavare alcuna notizia di fatto: solo una Rubrica generale delle carte dell'Archivio, compilata dopo il secolo XVII, registra all'anno 1525, a fol. 912 « Spesa fatta per li 4 quadri posti nella Cappella maggiore, rappresentanti l'Adorazione dei Magi, la Purificazione, lo Sposalizio e la Disputa, dipinti da B. Louino, non si sa »: e dobbiamo considerarci fortunati se, per il periodo successivo al 1525, potremo riportare alcune annotazioni riferibili all'opera del Luini, sino al gennaio 1532, desumendole da un vecchio registro, ed arrivando ancora in tempo a trascriverle ed interpretarle, per quanto lo consenta il grave deperimento del Registro, che in parte è irrimediabilmente corroso dall'umidità [1].

La tradizione vuole che nel 1460 un infermo, da molti anni impossibilitato a muoversi, si risvegliasse all'invito di una voce che lo incitava ad alzarsi per fare atto di devozione ad una cappelletta situata fuori dell'abitato di Saronno, lungo la strada varesina; l'infermo si fa trascinare al campestre tabernacolo, ricupera la salute, e in segno di devota riconoscenza, più non vuole dipartirsi, ed eretta una capanna a poca distanza, vi rimane a narrare la grazia ricevuta ed a raccogliere le offerte per meglio onorare la immagine della Vergine: dapprima una chiusura in ferro, poi un portico ed un altare, infine una chiesetta sorge, ospitando quella immagine: sempre secondo la tradizione, la chiesa crolla, quasi ad attestare la necessità di una sede più decorosa: e così si arriva alla fine del secolo XV, raccogliendo i mezzi per avviare un santuario nella più schietta forma del rinascimento, quale viene attestata dalla elegante porta in pietra, oggi adattata nell'interno della navata, più tardi aggiunta al concetto primitivo, coll'iscri-

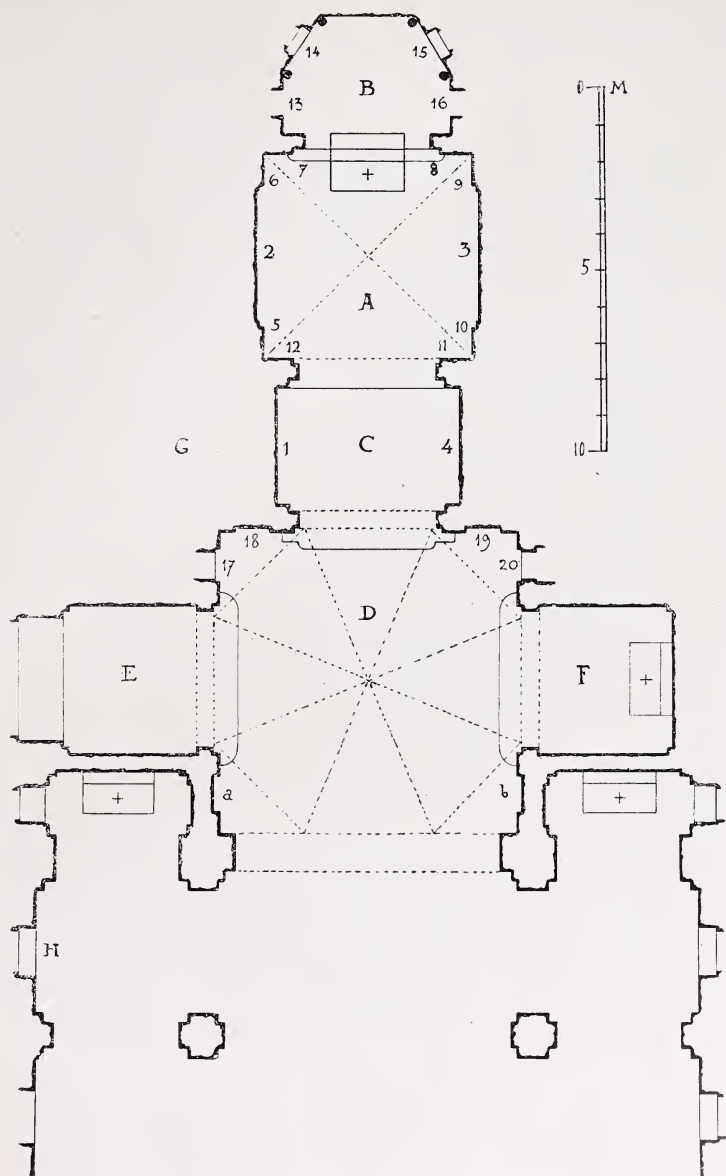
---

[1] Il Registro, legato in cartone bianco, conta fogli 191, di cent. 18 per centim. 38. Reca sulla coperta il titolo, parzialmente distrutto dall'umidità:

1526
Nota di spese di
la Fabrica della . . . .
de Pittori, int(agliatori)
et altri et nota
i creditori.

zione: SISTE VIATOR GRADVM AD EFFIGIEM ÆDIS QVAM VULGATA VIRGINIS MIRACVLORVM FAMA SATIS GRATA ET INSIGNI EXCITAVIT ELEGANTIA MCCCCLXXXXVII NATALE TEMPLI LVX MAI OCTAVA. Il tempio doveva consistere in una grande cappella, a pianta quadrata, coperta da volta a crociera ed aperta nel fondo da un'abside poligonale, per accogliervi l'altare: mediante un piccolo atrio, fiancheggiato dal campanile, la cappella si collegava alla disposizione di chiesa, che era tipica in quello scorcio del sec. XV, costituita da un corpo a pianta quadrata, reggente una cupola ottagonale, fasciata da un loggiato.

I lavori non risultano condotti con soverchia alacrità, quando si pensi che nel 1530 non era ancora stata ultimata la struttura del corpo principale reggente la cupola, essendovi nel già menzionato registro le annotazioni relative a questa parte della chiesa, che si spingono sino all'anno 1534; l'aggiunta della parte anteriore della chiesa, a tre navate, costituisce l'ultima fase dei lavori, che perdurò sino alla seconda metà del secolo XVI, e fu diretta da quel Vincenzo da Seregno architetto, al quale per lungo tempo si attribuì, erroneamente, anche la costruzione avviata nel 1498. Fu nella circostanza di questo prolungamento della chiesa, che la elegante porta originaria, recante la surriferita iscrizione, venne rimossa e ricomposta lungo la parete della navata minore di sinistra, in corrispondenza del passaggio dalla chiesa al fabbricato che a questa è annesso.

Il primo periodo dell'opera del Luini, al Santuario comprende: le due grandi composizioni della Adorazione dei Magi (n. 3) e della Presentazione al Tempio (n. 2): le Sibille disposte nei pennacchi delle sovrastanti arcate: (n. 5, 6, 9, 10): gli Evangelisti e i Dottori della chiesa nella zona superiore (dal n. 5 al n. 12). L'organismo architettonico, semplice ed elegante nelle proporzioni, dovette contribuire a stimolare nel Luini quella grandiosità di composizione, per la quale egli era ormai maturo, e che gli era finalmente concesso di svolgere con piena libertà: osservando le figure fiancheggianti le finestre inscritte nelle arcate, dobbiamo costatare ed apprezzare il loro carattere eminentemente decorativo: così dicasi per le Sibille, sebbene gli spazi nei quali dovettero adattarsi, non abbiano concesso al Luini una grande

Disposizione dei dipinti del Luini, nel Santuario.

Una delle 4 Sibille: « La Libica ».

Fot. G. Bassani.

Una delle 4 Sibille: « La Chimica ».

Fot. G. Bassani.

libertà di atteggiamento. E nemmeno si potrà disconoscere la cura e l'abilità colla quale il Luini seppe subordinare il còmpito suo, all'ossatura ed al carattere della costruzione, offrendo un lodevole esempio di quel logico coordinamento della pittura alla architettura, che riesce di reciproco vantaggio nel risultato complessivo; così, dovendo completare la decorazione nei piedistalli delle lesene d'angolo, egli vi abozza le figure delle Virtù, a chiaroscuro, con senso decisamente decorativo [1]. Mentre svolgeva questa parte di lavoro, necessariamente subordinata alla struttura, egli preparava e pregustava la parte che doveva pienamente rispondere alle sue attitudini: poichè, avere a disposizione quelle due grandi superfici piane, di m. 3,60 per m. 4,65, bene incorniciate ed illuminate, ed essere chiamato a svolgervi due scene a lui particolarmente care, per quel carattere di intimità e di pace che vi domina, dovette costituire per il nostro pittore una grande soddisfazione. La leggenda che durante il lavoro egli si accontentasse del semplice nutrimento e della ospitalità, più che per la inesatta interpretazione di qualche annotazione di spese, di cui diremo fra poco, ha potuto trovare credito per quella grazia ingenua che traspira dai dipinti, lasciando intravvedere l'artista semplice, modesto, infervorato nel lavoro, calmo, infaticato, sempre sereno e sciolto da qualsiasi preoccupazione materiale. Per

---

(1) Le composizioni del Luini nella Cappella Maggiore di Saronno vennero tenute in grande considerazione anche durante il dilagare del barocco. Il Card. Federico Borromeo, che aveva fatte eseguire molte copie dei più rinomati dipinti, fra cui le Sibille di Raffaello, per la raccolta da lui destinata alla Biblioteca Ambrosiana, aveva fatto copiare anche due Sibille del Luini, e nel suo *Museum* a pag. 14, dopo di avere lodate quelle di Raffaello dice: « juxta has, duæ aliæ sunt Sibyllæ, quibus nequaquam prosperrimè accidit, ut ea regione collocarentur. Minuit enim, obteritque gloriam comparatio. Sunt Luini Senioris: egregium sanè opus si seorsim starent. Nunc oppositæ prioribus illis, obscurantur ». Le quali Sibille del Luini debbono essere quelle di Saronno, ricavate forse nella stessa occasione in cui lo stesso Cardinale Borromeo vi fece eseguire la copia dello *Sposalizio* inviata in Spagna come omaggio a Filippo III; poco dopo il pittore Francesco Malatesta, nel 1647, copiava i due dipinti della Cappella Maggiore di Saronno, per commissione avuta dal Card. Monti, Arcivescovo di Milano, al quale si deve la raccolta di dipinti, oggi depositata per la parte di maggior pregio, alla Pinacoteca di Brera.

a seconda volta forse, egli si concede il soddisfacimento di apporre all'opera sua il nome e la data: ma è la stessa composizione che grida ed esalta questo nome, per ironia della sorte destinato ad essere registrato soltanto in alcune note di pagamento, ed incidentalmente citato da un contemporaneo del pittore [1], rimasto completamente estraneo alle vicende del tempo suo.

La composizione dell'*Adorazione dei Magi* a Saronno ripete, con maggiore ampiezza, gli stessi elementi che figurano nell'analogo soggetto dipinto per la Cattedrale di Como: la Vergine tiene fra le braccia il pargoletto, attorniata dai Magi scortati da paggi: dietro di lei è S. Giuseppe e la capanna colla stalla, mentre nel fondo si svolge la carovana: la maggiore altezza disponibile a Saronno ha concesso al pittore di far campeggiare nel cielo il gruppo degli angeli intonanti l'osanna, mancante nella composizione di Como [2]. In entrambe, il Luini, senza ri-

Decorazioni a chiaroscuro nel basamento.

Fot. G. Bassani.

(1) A fol. 48 v dei *Comenti a Vitruvio* di Cesare Cesariano, si legge:

« ...sono digni di essere comendati con maxime laude, non mancho molti pictori Mediolanensi, Compagni nostri: como fu la singularità del pingere le Ideæ de qualcuni vivendo Joanne Antonio Boltraphio: et la maxima et diligente pratica universale di Marcho de Oglono. La pratica del pingere in muri in qualche parte de Architectura di Bernardo Triuiliano, non mancho Bartholameo seu Bramantino: Et Barnardino de Lupino, et molti altri quali a la nostra aetate sono florenti et le loro opere non solum in Milano, ma etiam in molti loci con li altri externi patricii pono stare con digne compartitione ».

Questi giudizii furono scritti dopo il 1516, e prima del 1521, anno della stampa dei Comenti.

(2) Il gruppo degli angeli si vede invece nella *Adorazione dei pastori*, nella

L'Adorazione dei Magi.

Fot. Anderson.

larghezza m. 3.70

L'Adorazione dei Magi - Particolare.

Fot. Anderson.

petersi, mostra di essersi particolarmente compiaciuto nella raffigurazione dei tre re e dei paggi: la espressione dei volti, gli atteggiamenti, la nobiltà delle vesti, attestano nella stessa diversità delle due tecniche, la perfezione raggiunta dal nostro pittore, completata dalla spontaneità degli aggruppamenti e delle pose, coronata dalla delicata armonia dei colori; in alcuni particolari, il Luini spiega una accuratezza di esecuzione, la quale senza arrivare ad essere minuziosa, e senza tradire alcun stento o fatica, riesce ad accordarsi mirabilmente cogli episodi secondari, nei quali riappare tutta la ingenua semplicità della composizione, messa in maggiore evidenza dalla raffigurazione degli animali esotici ed anche feroci, componenti il corteo che sfila nel fondo. Nell'una, come nell'altra delle composizioni, possiamo constatare la fusione fra le caratteristiche fondamentali del pittore, e le doti acquisite mediante l'infaticato lavoro e lo studio sincero della natura, anzichè coll'ascriversi a scuole, o mettersi al sèguito di maestri dell'arte. Quando si abbia presente che un decennio non era trascorso fra l'incarico di S. Giorgio in Palazzo e quello degli affreschi di Saronno, non si può a meno di valutare, assieme al rapido progresso compiuto dal pittore, il logico sviluppo delle caratteristiche sue, rimaste inalterate nella loro essenza. È veramente l'artista autodidatta, che a noi si delinea nel confrontare i due lavori, separati da un decennio solo; poichè ben difficilmente si potrebbe, analizzando le due Adorazioni di Como e di Saronno, trovare elementi di composizione, o di materiale esecuzione, che ci richiamino ad altri artisti, o tradiscano uno studio del Luini, che non sia il normale sviluppo e la diretta utilizzazione delle naturali e genuine sue attitudini.

La scena della *Presentazione al Tempio* è veramente degna di fare riscontro all'*Adorazione:* il motivo architettonico assume in

---

stessa Cattedrale di Como, ma non ha quella eleganza di esecuzione, che nell'affresco di Saronno forma di quel particolare un saggio di pittura degno di stare al pari colle opere più celebrate dei grandi maestri. La differenza si spiega, non tanto per la diversità della tecnica, quanto per la circostanza che le due tele di Como erano destinate a formare gli sportelli per l'altare di S. Abbondio, in legno riccamente intagliato e dorato; cosicchè quelle pitture avevano un carattere prevalentemente decorativo.

L'Adorazione dei Magi - Particolare.

Fot. Anderson.

L'Adorazione dei Magi - Particolare.

Fot. Alinari.

L'Adorazione dei Magi - Particolare.

Fot. Anderson.

Particolari dell'Adorazione dei Magi.

Fot. Anderson.

L'Adorazione dei Magi — Particolare.

Fot. Anderson.

questa un'importanza inusitata nel Luini, così da farci pensare che abbia stimolato l'amor proprio del pittore a registrare il nome e la data sul foglietto appeso ad una lesena: il punto di vista della rappresentazione prospettica si trova, anche in questo caso, spostato dall'asse del dipinto, per essere più vicino all'arcata d'accesso alla cappella. Nei particolari architettonici e decorativi si nota del pari, una maggiore scioltezza rispetto a precedenti dipinti del Luini, il che costituisce un altro elemento per constatare un progresso fatto per virtù propria, anzichè per aiuti estranei, come altri pittori, ed anche fra i primi di quel tempo, non disdegnarono; vi è, in tutta la scena architettonica, una grandiosità ed una eleganza che sono in armonico rapporto coll'aggruppamento delle figure, per modo da presentarsi concepita di getto con queste, e non come scena studiata per sè stessa, in attesa di essere animata dal pittore. E qui viene opportuno il richiamo ad una tradizione, secondo la quale il Luini sarebbe stato autore di un trattato sulla pittura; riferisce infatti il Morigia, (*Hist. di Milano*, lib. I, cap. 59) « un altro milanese se mi presenta innanzi, nominato Bernardino Lovino: questo compose un'opera degna della sua arte, nella quale si danno ammaestramenti giovevoli alli professori di quella ». E l'Argelati più tardi (*Bibl. Script. Mediolan.* Tomo IV, col. 815) scriveva: « ad Millesimum tandem Scriptorem, Deo favente, pervenimus, quem commendant posteritati Picturæ perities, et litteraria quoque doctrina. Hic est Bernardinus Luinus. Dolendum interea est, quod Paulus Moriggia melius Luini nostri opus, quod scripsisse asserit, non delineaverit. Titulum igitur, ut jacet in Picinello (Athenæo pag. 89) Lector benevole accipias: *Opera della pittura* ». Ma di questo nuovo aspetto del Luini come scrittore, non abbiamo alcun dato positivo, cosicchè per l'indole stessa dell'artista, per la sua non interrotta operosità, e per altri indizî, siamo indotti a dubitare della esattezza di quanto il Morigia ebbe per il primo ad asserire. Una testimonianza non ci sarebbe mancata, qualora il Luini fosse stato autore di un trattato sulla pittura, per parte di quell' altro pittore che, diventato cieco a trentatre anni, ebbe a pubblicare nel 1584 un *Trattato della Pittura, Scultura, Architettura* in libri VII, e l'*Idea del Tempio della pittura*. Nato in Milano sei anni dopo la morte del Luini,

La Presentazione al Tempio.

Fot. Anderson.

Particolari della Presentazione al Tempio.

Fot. Gigi Bassani.

allievo di Gian Battista della Cerva, che aveva appreso la pittura lavorando con Gaudenzio Ferrari, collega ed amico dei figli del Luini, il Lomazzo avrebbe certamente segnalato l'opera letteraria del nostro pittore, se questi avesse realmente affidati alla penna i pensieri su quell'arte che assorbì tutta la sua esistenza. Il Lo-

Particolare della Presentazione al Tempio.

Fot. G. Bassani.

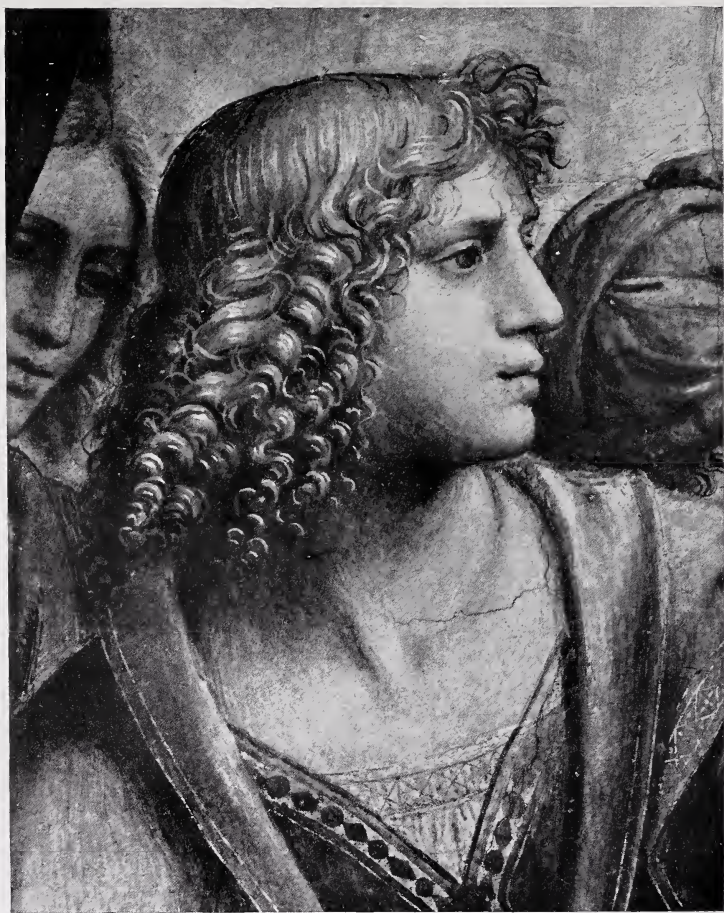
mazzo invece si limitò ad esprimere la sua ammirazione per Bernardino Luini, coi versi stampati nel lib. II *De' Grotteschi,* l'anno 1587: dove, dopo averlo lodato come artista « che fra i pittor non è chi a voi sia uguale » aggiunge:

« E vostra fama sale
Ancor più in alto per l'arte del porre
In versi quel che in mente vi trascorre ».

Lo Sposalizio.

larghezza m. 3.30

Fot. Anderson.

Particolare dello Sposalizio.

Fot. Anderson.

Particolare dello Sposalizio.

Fot. Anderson.

Particolare dello Sposalizio.

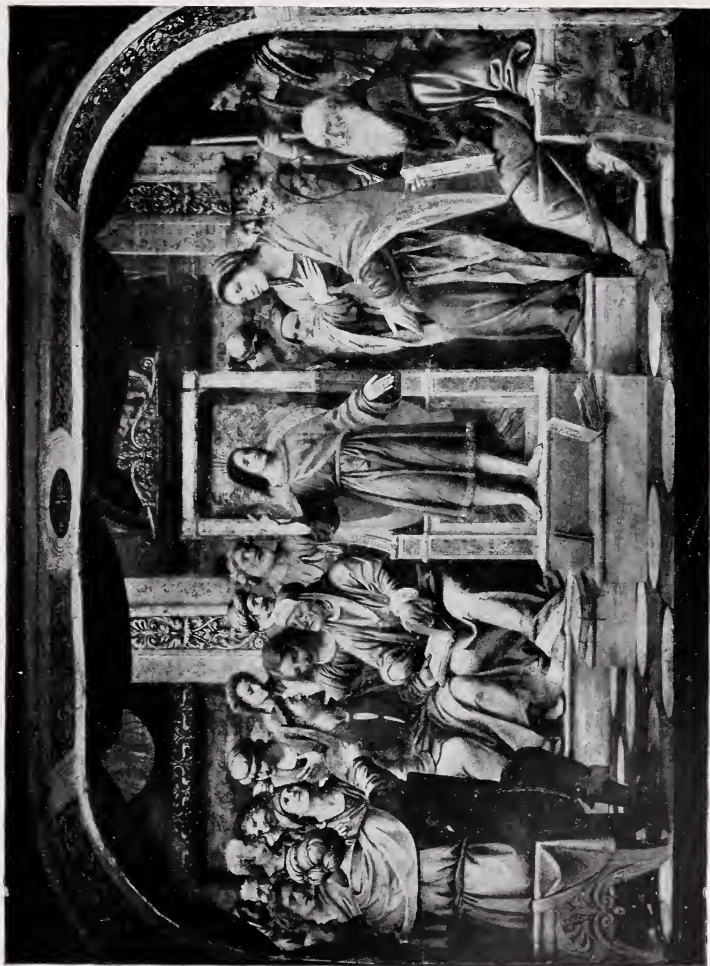
Fot. Alinari.

Poeta adunque, lo dice e non altro; mentre nel suo scritto il Lomazzo accenna solo incidentalmente ad una opinione espressa dal Luini « siccome a tempi dei nostri padri Bernardino Luini usava dire che, tanto era un pittore senza prospettiva, quanto un dottore senza grammatica ». E forse, da questo alto concetto nel quale era da lui tenuta l'arte prospettica, ebbe origine la tradizione ch'egli avesse concretato un'opera sulla pittura.

Avvertita la importanza dell'ambiente nel quale il Luini svolse la *Presentazione al Tempio*, rimane da rilevare la nobiltà delle figure che popolano la scena: quella del vecchio sacerdote che accoglie fra le braccia il neonato, le figure femminili della Vergine, e delle donzelle che recano il tributo delle colombe, il gruppo di Giuseppe colle Marie, il paggio che reca su di un cuscino l'infula, tutte costituiscono un assieme armonico e vario di espressioni, inspirate a quella serena compostezza che la cerimonia esige. Lo sfondo dell'arcata offrì al pittore il campo per adattare nel paesaggio l'episodio della fuga in Egitto, mentre sull'orizzonte spicca la veduta del Santuario stesso di Saronno [1].

Le due altre composizioni che il Luini ebbe ad eseguire in quello stesso anno 1525, dovettero adattarsi a due sfondi nelle pareti laterali, formanti l'andito per accedere alla cappella: a sinistra vediamo lo *Sposalizio* (n. 1), a destra la *Disputa fra i dottori* (n. 4). Gli stessi pregi si ritrovano in questi due affreschi che, per le minori dimensioni, risultano più affollati: vediamo sempre la spontaneità negli atteggiamenti e nelle espressioni delle numerose figure, abilmente raggruppate: solo si potrebbe avvertire l'accenno ad una posa accademica nell'attitudine di uno dei rivali dello sposo che spezzano la verga non fiorita: si tratta di un episodio che il Luini aveva già affrescato in S. Maria della Pace, ricercando una certa eleganza nella posa del medesimo personaggio: ma basta rievocare le raffigurazioni della stessa scena dipinte da altri artisti, al tempo stesso del Luini, e prima di lui,

---

[1] La raffigurazione è abbastanza fedele, e presenta la disposizione dell'abside nella sua forma originaria, modificata poi in relazione al tramutamento dell'abside in coro, colla apertura della finestra semicircolare in sostituzione della originaria piccola finestra rotonda.

La disputa.

Fot. Anderson.

per valutare la differenza che passa fra la misurata eleganza del nostro pittore, e la ricercatezza accademica, alla quale non seppero sfuggire gli altri artisti (1).

La *Disputa* era soggetto che il Luini aveva in particolare simpatia, e più volte trattò in dipinti su tavola: nella composizione di Saronno, le figure del figlio e della madre hanno una espressione devota e timorosa, che risponde al momento, in efficace contrasto cogli atteggiamenti degli spettatori della scena: è sulla destra, che l'osservatore vede la figura di vecchio dalla candida barba fluente, nella quale si volle ravvisare l'autoritratto del pittore, allorquando aveva ancora credito l'erronea tradizione che il Luini fosse vissuto sino a tarda età: mentre, accettando quella figura dipinta nel 1525, come un autoritratto, si dovrebbe ammettere che il Luini fosse nato prima del 1460, e più che settantenne avesse quindi avuto il figlio Aurelio.

Anche la piccola abside poligonale, che originariamente era destinata a contenere la immagine miracolosa della Vergine, venne decorata dal pennello del Luini: Un motivo di colonne joniche suddivide il perimetro in cinque campi, dei quali il mediano venne riservato all'altare, e i due laterali alle finestrelle che illuminano il vano: rimanevano i comparti estremi interamente disponibili, nei quali il Luini raffigurò le due sante Apollonia e Caterina, entro due nicchie (n. 13 e 16), mentre nello spazio rimasto disponibile sotto le finestre, dipinse due angeli genuflessi, recanti le sacre ampolle e l'incenso (num. 14 e 15) variando ancora una volta un soggetto già dipinto al Monastero delle Vetere (pag. 77) e al Monastero Maggiore (pag 379). Anche la vôlta, impostata all'ordine jonico, avrà ricevuto il contributo pittorico: sgraziatamente, questa parte del Santuario ebbe a subire una trasformazione, allorquando l'antica immagine miracolosa della Vergine, dall'originaria cappelletta venne tra-

---

(1) Si osservi a questo proposito la teatralità della posa nella analoga composizione dello Sposalizio, dipinta a tempera da Gaudenzio Ferrari per la stessa Cattedrale di Como e destinata a formare parte degli sportelli per l'altare di S. Abbondio, in unione alle tempere del Luini già descritte al Cap. VII.

La Disputa - Particolare.
(Il preteso autoritratto del Luini).

Fot. Anderson.

L'abside, ridotta a Coro - Parte di sinistra.

Fot. Gigi Bassani.

L'abside ridotta a Coro - Parte di destra.

Fot. Gigi Bassani.

sportata nella nuova chiesa [1]: poichè in quella occasione si pensò di segregare l'abside dalla cappella maggiore, mediante una parete, alla quale venne adossato l'altare maggiore: e l'abside rimasta separata dal resto venne adattata a coro. In tale circostanza, non solo si rivestì la vôlta con decorazioni a stucco che

Angelo di destra - Coro del Santuario.

sagrificarono le decorazioni originarie, ma vennero manomesse le stesse decorazioni delle pareti, poichè le due figure di sante vennero mutilate nella parte inferiore allo scopo di aprire due porticine comunicanti coi locali di sagrestia, e i due angeli si trovarono

---

[1] Il trasporto dell'antica immagine miracolosa venne effettuato da S. Carlo Borromeo, nel 1582: alla quale epoca risalgono le modificazioni nell'abside.

parzialmente coperti dagli stalli del coro, che si tennero facilmente rimovibili, per modo da permettere almeno agli studiosi di esaminare completamente le due figure.

Un altro dipinto eseguito dal Luini, sotto il porticato della casa che si trova annessa al Santuario, contribuì ad avvalorare

Angelo di sinistra - Coro del Santuario.

l'erronea tradizione che il pittore fosse ritornato a Saronno nel 1547, ed avesse eseguito quell'opera per divozione. Si tratta della lunetta raffigurante la Natività, nella quale, in base a tale tradizione, dovremmo ravvisare una delle ultime opere del Luini, un lavoro senile, se ormai non risultasse accertata la morte del pittore, all'anno 1532. La lunetta appartiene quindi alla stessa epoca degli altri lavori, fra il 1524 e il 1531; anzi, considerandone la tecnica, si può concludere coll'assegnarla ai primi anni di tale

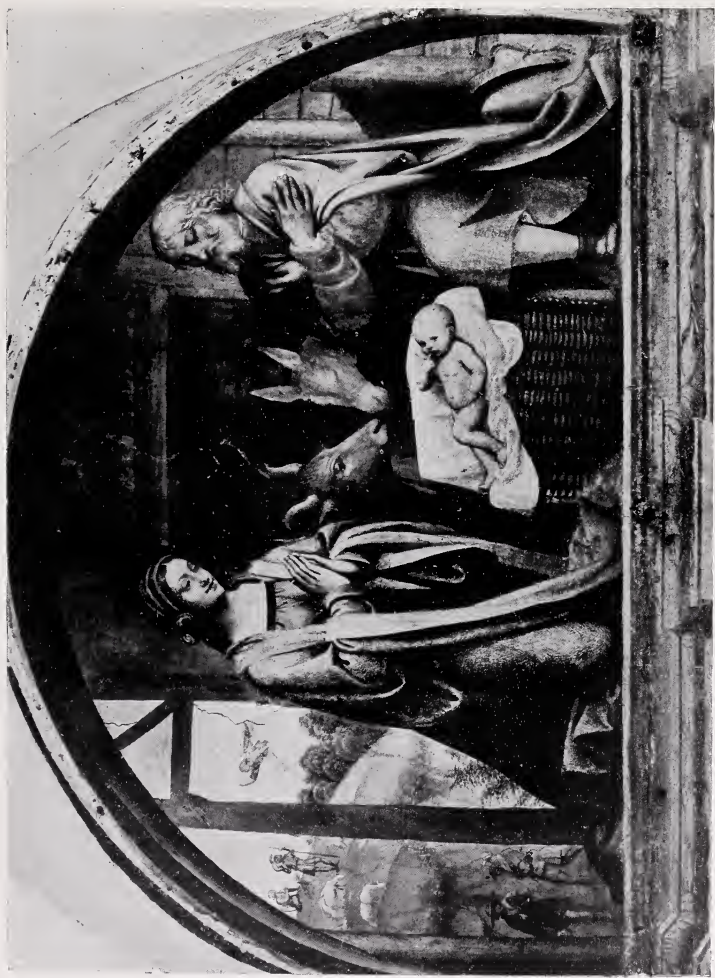
S. Apollonia.

Fot. Anderson.

S. Caterina.

Fot. Anderson.

Particolare della Presentazione al Tempio.
Fot. Gigi Bassani.

Particolare dello Sposalizio.

« Il Presepio »
Affresco sotto il porticato, di fianco al Santuario.

Fot. Anderson.

periodo. L'origine di quell'erronea tradizione si vorrebbe ravvisare in una nota rinvenuta nelle carte del nob. Gerolamo Calvi, il benemerito studioso degli artisti lombardi sotto il dominio dei Visconti e degli Sforza, il quale si proponeva appunto di aggiungere alla serie delle biografie di artisti, quella del Luini, ma non

Particolare della Natività.

Fot. Brogi.

potè attuare tale proposito ([1]). L'errore ha invece una origine più remota: poichè nella Rubrica già cennata dei pagamenti relativi

---

([1]) Nei pochi appunti lasciati dallo scrittore, e che il nipote nob. Gerolamo Calvi volle cortesemente comunicarmi, non rinvenni la nota relativa ad un preteso lavoro del Luini nel 1547: trovai invece, successivamente, la spiegazione dell'equivoco nella Rubrica dei pagamenti in Saronno, che trasse in inganno anche i più recenti illustratori del Santuario.

alle decorazioni del Santuario, compilata nel settecento, noi troviamo ancora vari appunti che ci rivelano, nel modo più evidente, l'equivoco nel quale cadde il trascrittore delle note originali dei pagamenti, confondendo il Luini col Lanino: il quale equivoco è spiegabile per il fatto che, alla grande somiglianza fra il nome del nostro pittore, scritto *Louino*, e *Lanino*, si accompagna l'eguaglianza del cognome Bernardino. Infatti, nella Rubrica si legge: « 1547, spesa di L. 220 pagata al d.º Louino che dipinse li 6 quadri del testamento vecchio in triangolo sotto il Tiburio, oltre il vino et abitazione, come a fol. 71 »; mentre i sei quadri si possono riconoscere, oggi ancora, come di mano del Lanino. In sèguito leggiamo: « Spesa della Natività di N. S. del Louino sopra l'uschio che allora eravi della cucina: fu dal med.º Louino donato, come a fol. 72 ». Qui non è dubbio che si alluda alla lunetta succitata, della quale — non risultando all'anno 1547 la relativa annotazione della spesa — il compilatore della rubrica ebbe a concludere che fosse donata, ossia fatta per devozione, registrandone la esecuzione all'anno 1547. E questo equivoco fra Luino e Lanino, dal quale derivò una confusione dei rispettivi lavori, portò ad attribuire altre opere del Lanino al nostro pittore, sino all'anno 1552, leggendosi sotto questa data, a fol. 72: « Spesa di L. 691 s. 6, fatta in far fabricare la cappella della Passione, fori di questa chiesa dipinta dal Louino, per la mercede di lire 297 ». Si tratta precisamente della cappella, che in quell'anno era stata innalzata nella parte anteriore del Santuario, e che da altre annotazioni risulta esser stata dipinta dal Lanino, demolita più tardi per lasciar svolgere i lavori delle navate e della facciata.

Rimane pertanto assodata la origine dell'attribuzione erronea di varie opere del Lanino fatta al nostro pittore, per cui si venne a datare la lunetta della Natività all'anno 1547, ed a ritenerla eseguita per devozione, mancando nei registri la corrispondente nota di spesa. Non occorrerebbe, a dire il vero, altra confutazione dell'equivoco: ma, di fronte alla pertinacia di scrittori d'arte nel ripetere e tramandare gli errori sul conto del Luini, riteniamo opportuno di dare il fac-simile degli appunti, relativi al Lanino, contenuti nel Registro originario delle spese, dai quali appare

Appunti relativi a pagamenti fatti a Bernardino Lanino dal 1547 al 1552, erroneamente attribuiti a Bernardino Luini.

la facilità colla quale si potè cadere in inganno, leggendo in data 1547, ed anche in data 1552, le annotazioni relative a *Maestro Bernardino contrascripto*, vale a dire il Lanino, come riguardanti il Luini.

Nel già menzionato Registro di spese, gli appunti relativi al Luini sono frammisti alle più minute annotazioni dei pagamenti fatti dal Santuario, a partire dal 1526; alcuni sono datati, per altri può talvolta desumersi la data da quella delle annotazioni fatte nella medesima pagina, sebbene non si debba fare troppo affidamento su questa apparente correlazione, per il fatto che l'ordine cronologico non risulta sempre mantenuto nel Registro [1]; nessuna nota troviamo colla data 1526, il che non può senz'altro farci escludere che il Luini abbia lavorato a Saronno in quell'anno. All'anno 1527 si riferiscono tre annotazioni, di cui è dato il fac-simile a pag. 434 alle lettere *a) c) d)*, ed una quarta annotazione si trova verso la fine del Registro, in parte corrosa dalla umidità, la quale essendo al fol. 185, ci permette di riportare alla stessa data 1527 anche la annotazione *e)* che a quel foglio si riferisce. Possiamo quindi riordinare gli accenni relativi alla presenza del Luini a Saronno, nel seguente modo:

e) (vedi facsimile) *in margine* Registrata in Libro debitorum a fol. 18 [2]:

« Magistro Bernardino de Louino depentor in Milano debet dare, come apare in questo inanze in fol. 185 . . . . . . L. 23 sol. 8 d. —

---

[1] Infatti, le pagine che rimanevano ancora vuote fra le varie categorie di annotazioni di spesa, venivano gradatamente utilizzate per riportarvi il sèguito di quelle categorie, con annotazioni interpolate: ma la calligrafia che col tempo si andava modificando, permette di riconoscere le annotazioni più recenti, inserite nelle più vecchie, e di ristabilire quindi l'ordine cronologico.

[2] Per dare una prova della confusione riguardo alle annotazioni relative al Luini in Saronno, basti citare la trascrizione fatta in un recente studio sul Santuario della nota *e*) compenetrando le parole segnate in margine, nel testo stesso della nota « A Magistro Rev. Lovino depentor
m 4 m lo deb dar como appare
in debitor questo innanzi imp. 185 ».

Facsimile di alcune registrazioni di pagamenti relativi al Luini.

a)

b)

c)

d)

e)

NB. — Delle altre registrazioni, si presenta la trascrizione non sempre completa, corrispondendo le medesime alla parte del Registro che venne danneggiata dalla umidità.

a) (vedi facsimile) « per stara 6 mistura date sibi adi 12 maj 1527 come apar in lo quinterneto facto per dom. petro reyna L. 10 s. — d. —

c) (vedi facsimile) « Item numerate Magistro Bernardino depentor per uno sacho de formento . . . . L. 1 s. 10 d. —

d) (vedi facsimile) « Item numerate Magistro Bernardino de Lonino depentor per lo stema facto de la fazada del Crozefixio die 9 augusti . . . . L. 5 s. 10 d. —

infine la nota del settembre di quell'anno, che qui trascriviamo, colle lacune cagionate dall'umidità:

Magistro Bernardino de louino depentor debet dare per den. numerati sibi die primo septembris 1527 . . . . L. 55 sol. 10 d. —
contati a lui a Milano per M^ro^ Alberto de li *denari* de la Madona die 20 januari 1528 . . . .
. . . . . . numerati suprascripto a di 9 augusti 1528 . . . . . . L. 18 s. 10 —
. . . . . . numerati suprascripto a di 15 augusti . . . . L. 15 — —
Et a di 24 octobris numer. a luy per il bustino in Milano . L. 21 — —
. . . . num. a luy per il pegorino . . . . . . L. 16 s. 10 —
. . . . . num. a luy per il pegorino a Milano . L. 16 s. 12 —

L. 113 sol. 8 d. —

Quel primo gruppo di annotazioni di spese già ci consente alcune interessanti deduzioni: e innanzi tutto stabilisce come il nostro pittore avesse una specie di conto corrente coll'Amministrazione del Santuario, per cui gli venivano in pari tempo accreditate ed addebitate le somme contrattuali dei lavori a lui affidati: per modo che le varie rate a lui pagate, risultavano registrate a suo debito, assieme a qualche fornitura di merce che la stessa

amministrazione aveva occasione di fargli. Si trattava di frumento, o di « mistura » che il Luini trovava comodo di ritirare, in conto del suo credito coll'amministrazione; e sono queste appunto le annotazioni che, lette di sfuggita dagli affrettati studiosi, indussero alla immediata ed erronea conclusione, che l'opera del pittore fosse malamente retribuita, con un sacco di frumento: mentre dal complesso delle registrazioni risulta che il Luini era pagato normalmente, come gli altri artisti che con lui, o dopo di lui, lavorarono al Santuario. Un'altra deduzione è questa, che mentre il Luini figura a Saronno nel 1527, e per una parte del 1528, sul finire di quest'anno il pittore era a Milano, dove gli venivano pagati gli acconti a mezzo del *Bustino* e del *Pegorino*, i quali, dal complesso delle annotazioni nel Registro, risultano essere due corrieri al servizio del Santuario per le relazioni con Milano. Ma non si deve, d'altra parte, concludere che il Luini fosse impegnato solo a Saronno nel periodo di tempo 1527-28, cui corrispondono quegli appunti (1); basti il contrapporre alla data 12 maggio 1527 dell'appunto *a)* relativo alla somministrazione di « 6 stara di mistura », la data 7 maggio 1527, che si legge sulla Madonna dipinta per il convento degli Umiliati presso Barlassina, di cui si dirà al Capitolo seguente.

Ad allontanare il Luini dal Santuario di Saronno dovette contribuire lo stato ancora imperfetto della cupola e delle altre parti della chiesa; mentre l'incarico delle decorazioni pittoriche alla chiesa di S. Maria degli Angeli in Lugano, risalente all'anno 1528, ebbe ad occupare il Luini in attesa di essere richiamato nel 1530 a Milano per la Cappella Besozzi in S. Maurizio.

---

(1) I pagamenti fatti al Luino negli anni 1527 e 1528 potrebbero lasciar supporre che il pittore avesse lavorato al Santuario sino all'ottobre del 1528, mentre non ci risultano dipinti eseguiti nell'intervallo di tempo fra i lavori della cappella maggiore, e quelli che vedremo appartenere all'anno 1531: la spiegazione si può trovare nella circostanza che il Luini sarà rimasto ancora in credito verso il Santuario, come vedremo essersi verificato anche a Lugano, dove una parte della somma pattuita per il lavoro eseguito nel 1529, gli venne pagata solo nel 1531, e il saldo avvenne nel 1532, dopo la morte del pittore.

CAPITOLO X.

SE l'opera pittorica del Luini, passata in rassegna nei precedenti capitoli, basta per sè stesssa a formare argomento di meraviglia per la sua abbondanza, rappresentando il frutto di un dodicennio di lavoro, non minore deve essere la meraviglia nel constatare la rinomanza che il pittore era riuscito in così breve periodo di tempo ad acquistarsi, come risulta, non solo dal moltiplicarsi delle richieste dell'opera sua, ma dal diffondersi altresì della caratteristica sua maniera. Poichè quella definizione di *luinesco*, che oggi ancora ci viene alle labbra, scorrendo il territorio lombardo, dinnanzi ad affreschi della prima metà del secolo XVI, rappresenta l'eco e sintetizza la voga che le opere del Luini non tardarono a suscitare: allievi, imitatori, si sparsero per il territorio, ripetendo le composizioni del maestro, inspirandosi alle sue caratteristiche, affermando la così detta maniera Luinesca, che a sua volta contribuì a rafforzare la tradizione della operosità ed anche della longevità del nostro pittore. Il carattere eminentemente decorativo, che impronta l'opera ad affresco del Luini, agevolava l'armonica fusione delle composizioni figurate con elementi puramente ornamentali, nei quali spontaneamente si trasfuse e continuò la delicata armonia dei colori, ravvivata dal complemento delle dorature, che il Luini amava disseminare nelle sue decorazioni murali, e dalla frequente raffigurazione di putti ed angeli, direttamente inspirati all'opera del pittore, che tanta predilezione aveva mostrato per la grazia infantile. Così, nello stesso periodo di tempo che vedeva il Luini sviluppare le geniali sue

Cortile della Casa Aliprandi, ora Ponti — Milano.

Fot. Carlo Fumagalli.

qualità, noi troviamo edifici civili e religiosi, nei quali già si riflette l'arte sua: si tratta di decorazioni pittoriche che non possono, per il loro numero e per la stessa importanza, ascriversi materialmente al Luini, ma che attestano l'intervento di un'azione sua direttiva, o sono il frutto del suggestivo influsso esercitato dall'infaticato pittore.

Una casa in Milano serba ancora, nell'armonico suo cortile, un saggio singolare dell'arte decorativa milanese nei primi decenni del secolo XVI, dove la raffigurazione umana si trova abilmente compenetrata nel comparto architettonico, mediante una geniale ornamentazione. È la casa eretta da un Aliprandi e passata ben presto in proprietà Taverna e diventata, dopo tre secoli, casa Ponti. A pianta quadrata, circondata a piano terreno da porticati di cinque arcate per lato, alle quali corrispondono al piano nobile altrettante finestre, il cortile ebbe la misurata eleganza delle sue linee architettoniche, completata e ravvivata da motivi ornamentali, destinati ad inquadrare una serie di sedici figure mitologiche, disposte negli intervalli delle finestre. Una iscrizione, di carattere dedicatorio, ripartita in targhe allineate sotto la tipica cornice a lunette, ricorda il nome della famiglia cui si deve la costruzione; ma sgraziatamente non ci consente di ricavare altro indizio che ci guidi nel determinare l'anno e l'autore delle decorazioni ([1]).

Il Mongeri, che a questo saggio di architettura milanese dedicò nel 1881 uno studio, pubblicato nell'*Archivio Storico Lombardo,* non tralasciò indagini all'intento di supplire alle lacune di quella iscrizione, avendo a sua disposizione le carte di archivio attinenti alla proprietà dello stabile; egli, basandosi sull'autorità dell'Argelati, che menziona Ambrogio Aliprandi come consigliere ducale di Giustizia dapprima, poi nel 1502 regio e

---

([1]) L'iscrizione è ripartita in sedici targhe, quattro per lato, delle quali solo 12 sono originarie, la decorazione di uno dei lati del cortile essendo stata rinnovata or sono trent'anni circa. Le parole che in modo incompleto si possono decifrare nei dodici comparti originali sono:

. VIRTVS . VITÆ . IN CARITAS (?) FIDES .

. OP NA . AMBROSIO . ALIPRANDO . A . Z N .

. MI . ST . COMITES . VT HÆ . ÆDES .

ducale consigliere con Luigi XII, senatore ed ascritto al Collegio dei giureconsulti sin dall'anno 1456, accettò anche l'anno di sua morte, quale venne indicato dall'Argelati, il 1508. Ammessa questa data, ed ammesso altresì, come suppose il Mongeri, che la

Cortile della Casa Aliprandi, ora Ponti — Milano.

Fot. Carlo Fumagalli.

casa già si trovasse completata colle decorazioni pittoriche alla morte dell'Aliprandi, verrebbe a mancare la possibilità materiale di una correlazione fra quei dipinti ed il Luini, come si ammetteva in base ad una semplice tradizione. Sta il fatto che Ambrogio

Aliprandi, incaricato da Luigi XII, con lettera 23 aprile 1502, di compilare i novissimi statuti del Ducato di Milano, ebbe a testare nel 1506, essendo in avanzata età, perchè già da cinquant'anni giureconsulto; ma da ciò non consegue che sia esatta la data della morte, riportata dall'Argelati: mentre nelle note *mss* del Fagnani, alla Biblioteca Ambrosiana, relative alle famiglie milanesi, troviamo a proposito di Ambrogio Aliprandi « supravixit usque ad annum 1518, nam in libellis sequentium annorum non reperitur illius nomen ».

Questa annotazione già ci porta ad ammettere che l'Aliprandi visse certamente sino al 1518, sia pure nell'avanzata età di oltre ottant'anni, poichè a quell'epoca figurava ancora inscritto nel Collegio dei giureconsulti: mentre non risulterebbe escluso, in forma assoluta, ch'egli fosse vissuto oltre quella data: la quale, ad ogni modo, è già sufficiente per rendere possibile una correlazione fra la casa Aliprandi ed il Luini. E se, continuando nelle deduzioni consentite dalle stesse notizie riportate dal Mongeri, noi riteniamo che nella sua forma dedicatoria la iscrizione non escluda, anzi lasci intravvedere per la esecuzione di quelle decorazioni un'epoca posteriore alla morte di Ambrogio Aliprandi, per iniziativa probabilmente del figlio Gerolamo — che nel 1536 ebbe a permutare lo stabile *(palatium cum viridario Parr. Sancti Donnini)* con una casa della famiglia Taverna, situata a Porta Nuova, Parr. di S. Bartolomeo — noi troviamo ancora più esteso l'agio di tempo per un possibile intervento del Luini nelle decorazioni di quel cortile. Il Mongeri, nel mentre escludeva il nome del Luini, non ritenne di sostituirvi quello di un altro artista del tempo, e solo accennò ad una analogia fra quei dipinti e le decorazioni nella chiesa di S. Maria in Piazza, a Busto Arsizio ([1]), eseguite nel 1531 dal pittore Giov. Pietro Crespi dei Castoldi, che in un *mss* di quella chiesa è detto « pingendi arte eximius, primum inter pictores locum facile obtinet ». Tale designazione

([1]) La correlazione si basa specialmente sulla abbondanza della lumeggiatura d'oro, sparsa su tutta la composizione; il che è una caratteristica del Luini, perdurata anche nel periodo che comprende i dipinti di Saronno, nella Cappella Maggiore.

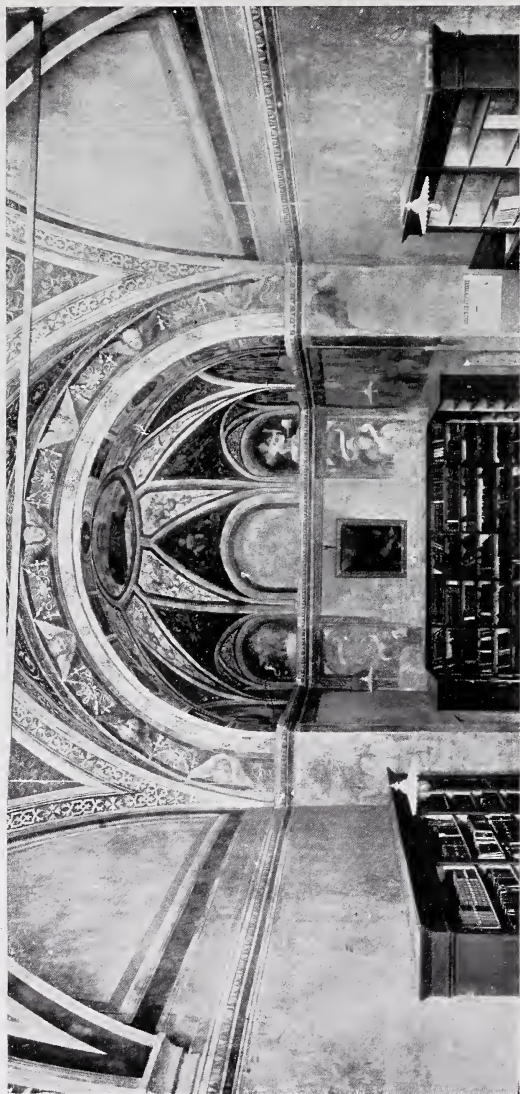
viene, per sè stessa, a sostegno della tesi che mira a riportare la esecuzione delle decorazioni Aliprandi fra il 1518 e il 1530, giacchè ammetterebbe un nesso fra queste e quelle della chiesa di Busto, nelle quali l'influenza del Luini è pur manifesta assieme a quella del contemporaneo Gaudenzio Ferrari. Un legame viene in tal modo a delinearsi, per cui non può senz'altro escludersi l'intervento del Luini nella casa Aliprandi: i motivi ornamentali e la zona del parapetto animata da putti, rispondono alle caratteristiche decorative del nostro pittore. Non per questo si vorrà disconoscere nelle figure mitologiche una maniera alquanto divergente dalle caratteristiche del Luini, e più chiaramente riferibile ad un influsso di Leonardo da Vinci: ma, coll'avere contestata la tradizione che il Luini sia stato allievo, nel senso materiale, del pittore fiorentino, non si volle escludere che di questi il nostro artista abbia, nella sua giovinezza, meditata l'opera e gli intendimenti; e di fronte al tema singolare di quelle raffigurazioni mitologiche, egli può essersi scostato dalla sua ordinaria maniera, per tentare nuove vie. Certo egli rimane, fra i pittori del suo tempo, quello che ha più immediata attinenza con quelle decorazioni: e quando un altro nome si dovesse mettere innanzi, sarebbe quello del pittore Nicola Appiano, già menzionato alla pag. 75 come un artista, del quale alcuni dipinti poterono essere riguardati come opera del Luini. Considerando le due tavole che all'Appiano

La Colombina.
Museo dell'Ermitage — Pietroburgo.

Fot. Hanfstengl.

si attribuiscono, nella Pinacoteca di Brera, e provenienti dal Monastero della Pace, non si potrebbe escludere un certo nesso della loro larga modellazione e della colorazione piuttosto intensa e a grandi masse, colle più conservate e genuine fra le figure mitologiche dell'attuale casa Ponti: l'Appiano, dalle troppo scarse notizie sul conto suo, risulta coetaneo del Luini.

Una particolarità delle figure mitologiche è l'abbondanza delle ornamentazioni dorate, distribuite sulle vesti, richiamanti quelle della tavola *La Colombina*, nel Museo Imperiale di Pietroburgo, nella quale il Williamson ravvisa le caratteristiche del nostro pittore « the hands themselves and their wrists are very Luinesque, the parting of the hair, the dress, the falling of the draperies and the gathered-up flowers in the lap all bespeak the same hand... ».

Attestazioni ancora più manifeste dell'influenza esercitata dal Luini, noi troviamo in edifici religiosi, tanto in Milano che nel territorio dell'antico Ducato. Così, di fianco all'atrio della vetusta basilica di S. Ambrogio, esiste un edificio, già destinato al culto, serbante ancora nell'interno le vestigia di una decorazione luinesca, estesa a tutte le pareti ed alle vôlte. Si tratta dell'Oratorio di S. Maria della Passione, che vi era stato fondato nel 1473, a poca distanza dal campanile dei canonici di S. Ambrogio. La sua struttura era semplice: un vano a pianta rettangolare coperto da due vôlte a crociera, aveva una delle sue pareti aperte da una grande arcata, alla quale corrispondeva un vano minore, pure a pianta rettangolare e coperto colla tipica disposizione di vôlta a spicchi impostati a lunette, quale già vedemmo nella cappella di S. Giuseppe in S. Maria della Pace. Di questo Oratorio il Latuada, che pure è particolarmente diligente nel descrivere le costruzioni religiose, non ha fatto cenno, cosicchè non risulta che vi fosse una tradizione riguardo all'autore dei dipinti: nel 1812, il Governo vendeva all'amministrazione della attigua Basilica di S. Ambrogio l'Oratorio, che venne adibito a laboratorio di tela, finchè nel 1869 lo stabile passava in proprietà privata, trasformato in negozio di vino. Fu durante quest'ultima fase che il locale ebbe a subire lo spoglio di buona parte delle sue decorazioni: poichè nel 1869 l'avvocato Michele Cavaleri, intento a for-

Oratorio della Passione, presso la Basilica di S. Ambrogio — Milano.

Fot. Gigi Bassani.

marsi una collezione di opere d'arte, potè coll'opera di Antonio Zanchi di Bergamo, staccare una serie di frammenti ad affresco: da una descrizione sommaria, fatta nella *Gazzetta di Milano* del 12 ottobre 1869, risulta che i soggetti erano relativi alla Passione, come il titolo stesso dell'Oratorio lasciava supporre, es-

Vôlta dell'abside nell' Oratorio della Passione.

Fot. Gigi Bassani.

sendovi particolarmente menzionati gli episodi di Gesù nell'orto coi tre discepoli addormentati, della Flagellazione, della Risurrezione, e della Discesa dello Spirito Santo. Nella parete corrispondente all'ingresso si ritrovò, sotto l'imbianco, una Cena degli Apostoli. In sèguito all'alienazione del Museo Cavaleri, anche questa serie di frammenti passò le Alpi, e di loro si ebbe notizia

nel giugno 1898, allorquando nove frammenti di affresco, dichiarati come « part of the decoration of the oratory of S.t Ambrose Church, Milan » vennero posti all'asta in Londra, dalla casa di vendita Mr.s Foster. Tre frammenti vennero acquistati dal South Kensington Museum: cinque dal D.r Abercrombie: l'ultimo da un amatore d'arte rimasto sconosciuto.

Due dei primi tre frammenti appartenevano alla parte inferiore della scena dell'*Ascensione*, di cui il terzo frammento, a forma di lunetta, costituiva la parte superiore, come nella analoga raffigurazione al Monastero Maggiore: l'altro gruppo di cinque frammenti comprendeva l'episodio della *Cena: Gesù deriso*, in forma di lunetta, che doveva sovrastare la scena della *Flagellazione:* un'altra lunetta colla *Vergine in trono:* lo *Spirito Santo*, in un tondo con angeli: l'ultimo frammento, pure in forma di lunetta, raffigurava *Gesù nell'orto*. Come si vede, il concetto generale della decorazione derivava da quella dipinta dal Luini al Monastero Maggiore, adattata alle diverse condizioni dell'ambiente. Sgraziatamente, dei frammenti venduti nel 1898 a Londra, non ci è possibile di dare la riproduzione: il dott. Abercombie, al quale chiedemmo di potere riprodurre i cinque frammenti, ebbe a comunicarci di averli rivenduti all'asta, e di non conoscere la persona che se ne rese acquirente: mentre dei tre frammenti conservati al South Kensington Museum, possiamo presentare la riproduzione, per gentile consenso di quella Direzione (vedansi pagine 448 e 449). Ma dallo stesso locale dell'Oratorio — riscattato dalla proprietà privata dopo la vandalica spogliazione, ed ora adibito a biblioteca popolare, annessa alla Basilica di S. Ambrogio, — possiamo ricavare le nostre impressioni, e il giudizio sulle decorazioni. Cominciando dalla volta, noi riconosciamo tosto, se non la mano, la diretta influenza del Luini nella serraglia della parte absidale, contenente il Padre Eterno, come nelle lunette che ospitano gli angeli recanti gli strumenti della Passione: negli ornati decoranti i pennacchi delle lunette d'angolo, troviamo un diretto richiamo agli ornati nella sala Della Tela: mentre la restante decorazione ornamentale, a campi alternati a fondo bianco e fondo colorato, costituisce un altro richiamo con decorazioni pure di carattere luinesco, nella chiesa

di S. Vittore in Meda, di cui diremo fra breve (vedasi pag. 455). Nelle pareti della parte absidale rimangono varie traccie di composizioni figurate: due profeti si intravvedono nella parete di fondo, fiancheggianti lo spazio che doveva esser riservato all'altare, mentre due altre figure dovevano ripetersi sulle spalle del grande arco.

La maniera del Luini appare in particolar modo nella figura del profeta, che è discretamente conservata nella parte superiore, qui riprodotta: gli avanzi dell' attigua composizione, raffigurante Gesù che appare alla Maddalena, costituiscono un punto di riferimento prezioso per valutare la rimanente parte delle composizioni asportate: poichè bastano quei resti ad assicurare che il lavoro dovette essere eseguito da un allievo sotto la diretta influenza del maestro, come già si ebbe a riconoscere per taluna delle analoghe composizioni dipinte in S. Maurizio: noi vediamo nella distribuzione generale della scena, nelle pose e nelle espressioni delle figure in primo piano, nel paesaggio di fondo, e negli episodi minori che vi si svolgono, la caratteristica maniera del Luini, priva però di quella grazia ingenua che il maestro non ometteva, neppure nelle composizioni più sommarie ed affrettate.

Dall'Oratorio della Passione.

Fot. Gigi Bassani.

Riassumendo, l'Oratorio della Passione presso S. Ambrogio

Dall'Oratorio della Passione, in S, Ambrogio di Milano - ora al South Kensington Museum.

Gesù appare alla Maddalena — Oratorio della Passione, a S. Ambrogio, Milano.

Fot. Gigi Bassani.

South Kensington Museum — Parte inferiore dell'Ascensione.

doveva rappresentare, al momento in cui venne decorato, una decisa testimonianza dell'influsso esercitato dal Luini, un saggio di decorazione direttamente inspirato agli esempi ch'egli aveva prodigati in Milano: lavoro fors'anco assegnato allo stesso maestro, e da questi forzatamente affidato a discepoli, di fronte alla impossibilità nella quale doveva ormai trovarsi, di corrispondere alle richieste che andavano moltiplicandosi [1].

South Kensington Museum — Parte inferiore dell'Ascensione.

[1] I frammenti al South Kensington Museum, già ritenuti come lavoro del Luini, sono oggi ammessi semplicemente come saggio di scuola lombarda.

Ma una testimonianza di singolare valore e significato, della voga raggiunta dalla maniera pittorica del Luini, ci è fornita dalla chiesa soppressa di S. Vittore in Meda, a circa trenta chilometri da Milano, innalzata sull'estremo della morena che si avanza fra il Seveso e il Lambro. La chiesa era annessa ad un cenobio di monache benedettine, ch'ebbe un periodo di particolare importanza nella circostante regione; come si era verificato per le benedettine di S. Maurizio e le agostiniane di S. Marta, a Milano, si decise nel primo decennio del secolo XVI di sostituire alla vecchia chiesa monastica una nuova costruzione divisa in due parti, l'una accessibile al popolo, e l'altra di clausura. La disposizione architettonica adottata fu planimetricamente la medesima che il Dolcebono aveva ideato per S. Maurizio al Monastero Maggiore, e la veduta d'assieme della chiesa anteriore, riprodotta a pag. 452, basta a mettere in rilievo la singolare analogia fra le due costruzioni e le relative decorazioni [1].

Consta la chiesa di S. Vittore di un'ampia navata, larga m. 10.60, coperta da volta a botte, e suddivisa in otto campate: delle quali, quattro sono separate dalle rimanenti mediante parete trasversa, che arriva solo all'altezza della cornice, e formano la parte accessibile al popolo. Alle campate, costituite da archi alternati con lesene d'ordine dorico, corrispondono gli sfondati delle cappelle, che nella chiesa di Meda sono meno pronunciati di quelli di S. Maurizio in Milano, per il fatto che, non essendo fra l'ordine inferiore e la imposta della volta interposto il loggiato caratteristico di S. Maurizio, la spinta della volta esigeva una minore speronatura alla base della costruzione.

L'epoca dei lavori di costruzione non è precisata da documenti o memorie, ma il carattere stesso dell'architettura non lascia dubbio che risalga ai primi anni del secolo XVI; le stesse decorazioni pittoriche, nella parte che direttamente si collega

---

[1] Debbo alla cortesia del sig. Luigi Antona Traversi, proprietario della ex-chiesa di S. Vittore, di potere presentare la riproduzione delle decorazioni. Allo stesso proprietario si debbono i lavori di consolidamento e di sistemazione della chiesa, dopo un lungo periodo di abbandono, per meglio assicurare la conservazione delle opere d'arte che vi rimangono.

Chiesa di S. Vittore, in Meda — Veduta della parte anteriore.

Fot. Gigi Bassani.

coll'organismo architettonico, dovettero completare la costruzione nel corso di questa: noi vediamo infatti, sopra la lesena fra la prima e la seconda cappella, nel lato destro la data 1520, e nel lato sinistro la stessa data in numeri romani MCCCCCXX. Ora, pure ammettendo nel complesso della decorazione pittorica una diversità di epoca e di artisti, dobbiamo riconoscere come la parte ornamentale che specialmente riveste l'ossatura architettonica, si distingua per unità di concetto e di carattere; l'ampia volta, le lunette d'imposta, la sottostante cornice colle lesene, sono collegate da una ornamentazione, ideata ed eseguita di getto, per la quale l'anno 1520, che vi corrisponde, ha particolare significato, giacchè fissa l'esecuzione al periodo nel quale il Luini aveva ormai affermate le sue qualità di pittore e di decoratore: mentre la ornamentazione nelle tratte di pareti e vôlte che costituivano le cappelle dovette svolgersi conforme alla graduale sistemazione degli altari, per opera di artisti che non si ritennero legati al concetto generale della decorazione architettonica, come doveva anche verificarsi e si verificò infatti, nella chiesa di S. Maurizio a Milano ([1]). Ciò premesso, e se l'assegnare ad una diretta influenza del Luini l'intero concetto decorativo della chiesa di S. Vittore in Meda, sarebbe un volerne esagerare la portata, ed estenderne fuor di misura gli effetti, rimangono pur sempre alcuni particolari, pei quali non meno inopportuno riuscirebbe il disconoscere l'intervento del Luini: così, se noi osserviamo l'assieme della seconda cappella di sinistra, dove l'abbadessa M. Cleofe Carcano è in atto di devozione, protetta da S. Caterina, e consideriamo la tecnica di esecuzione in ogni particolare della scena, troppo evidente

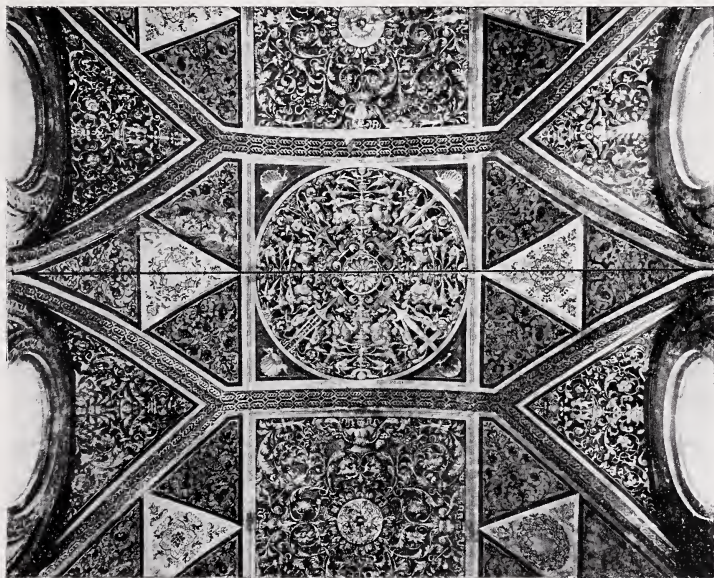
---

([1]) Mentre la decorazione della volta e del loggiato superiore in S. Maurizio venne eseguita come complemento immediato della costruzione, la decorazione delle cappelle, nella parte accessibile al pubblico, venne fatta a varie riprese, e qualche decennio dopo. Così nel 1555, Aurelio e Gio. Pietro Luini si assumevano il lavoro di decorazione della cappella dedicata « alla felice memoria de la Signora Chontessa Bergamina, con un christo che resuscita, la madalena che trova il nostro signore vestito da ortolano, e il nostro signore da pelegrino con doi apostoli quando andò in emaus » (contratto 6 maggio 1555).

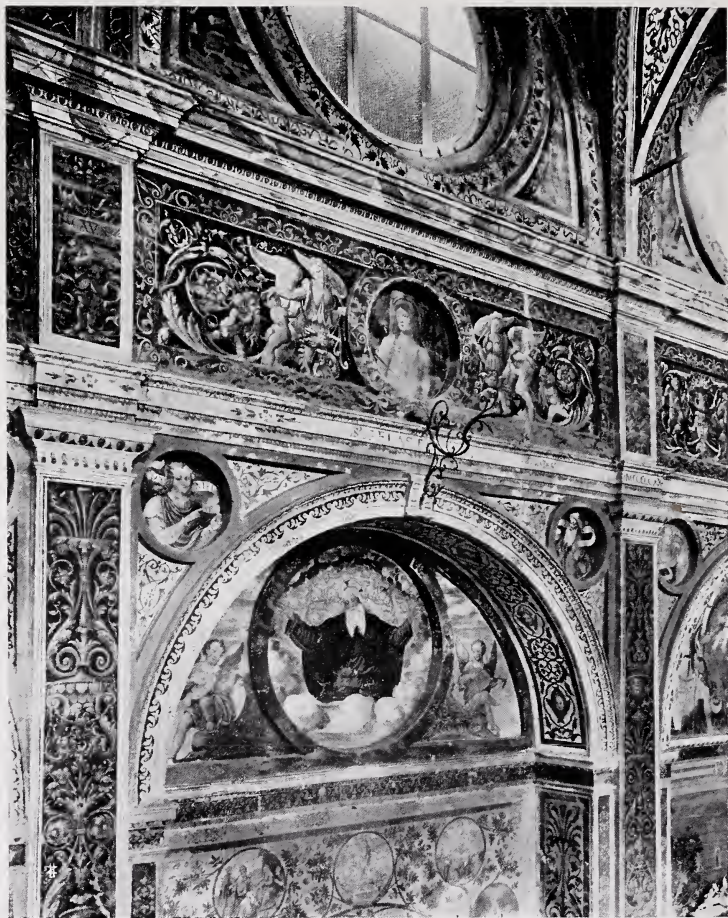
La Cappella è la prima a sinistra, presso la facciata, e i dipinti si veggono ancora. Aurelio aveva a quell'epoca 25 anni.

S. Vittore, in Meda — 2ª cappella di sinistra.

Fot. Gigi Bassani.

risulta l'opera di un artista che si sforza di affermarsi, imitando, per non dire copiando il maestro: il Padre Eterno e gli angeli che suonano, ai fianchi, vogliono essere luineschi, senza avere, all'infuori della fredda imitazione, la vita che anima e riscalda l' opera del maestro. Ma in altri particolari del concetto originario decorativo, la presenza del Luini si afferma net-

Decorazione della volta, in S. Vittore — Meda.

Fot. Gigi Bassani.

tamente; basterà osservare la decorazione sovrastante la cappella già menzionata, e precisamente l'alto fregio collo sfondo circolare nel mezzo: già la fascia ornamentale che racchiude quello sfondo, contrapponendovi il motivo di una sirena alata, sulla cui groppa vuole adagiarsi un putto, richiama il motivo del sarcofago della S. Caterina, alla Villa Pelucca; la mezza figura di S. Sebastiano, nel tondo, completa e ribadisce il richiamo al Luini, colla

Decorazione delle pareti, in S. Vittore — Meda - Data 1520.

Fot. Gigi Bassani.

espressione della figura e la tecnica di esecuzione. Nella parte posteriore della chiesa, dove si estende la stessa decorazione di carattere architettonico, gli sfondi circolari e quelli romboidali nella parete trasversa contengono le mezze figure degli apostoli, fiancheggianti la mezza figura di Cristo, che occupa il centro della parete trasversa; in questa serie, l'influsso del Luini riesce così evi-

Fregio nella Chiesa di S. Vittore - Meda.

dente, da indurci altresì a ritenere che il maestro non vi sia stato estraneo (vedasi pag. 458). Siamo nella zona a nord di Milano, che il Luini percorse: siamo a breve distanza da quel convento degli Umiliati, presso Barlassina, nel quale il Luini dipinse la Madonna e le figure di santi, più tardi accolte nella chiesa parrocchiale di Barlassina, adattate nella decorazione barocca di una delle cappelle di destra, testimonianti ancora una volta la particolare considerazione, che all'opera del Luini mai non mancò,

nemmeno nel periodo artistico più infelice, e nelle zone campestri maggiormente esposte alle decadenti forme dell'arte.

Meda — Fregio della chiesa posteriore.

La Vergine col bambino, fra due angeli che sollevano il cortinaggio, riesce particolarmente interessante per la data che ancora si legge sul lembo superiore dell'affresco [1], così da costituire un caposaldo fra i dipinti di Saronno e quelli di Legnano: la composizione è largamente disegnata e modellata, e col ripresentare gli atteggiamenti della Vergine e del bambino, dal pittore più volte adottati in affreschi e tavole dello stesso soggetto, ci porta a pensare di essere dinnanzi ad uno di quei dipinti, che il Luini improvvisava ormai di maniera, assillato dalle continue richieste; negli angeli laterali si accentua quell'ampiezza di forme e di esecuzione, che prelude al lavoro della Cappella Besozzi in Milano. Nei quattro santi, disposti ai fianchi della Madonna, si affermano, malgrado il gra-

Meda — Fregio della chiesa posteriore.

(1) La data è scritta molto chiaramente: MDXXVII DIE VII MAY.

Chiesa Parrocchiale di Barlassina — Cappella della Vergine.

Fot. Gigi Bassani.

S. Giovanni e S. Antonio abate.

S. Lorenzo e S. Martino.

Chiesa Parrocchiale di Barlassina.

Fot. Gigi Bassani.

La Vergine col bambino.
Già nel Convento degli Umiliati, presso Barlassina — Anno 1527.

Fot. Gigi Bassani.

ve deterioramento subìto, i caratteri pittorici del Luini: basterebbe la testa del vecchio S. Antonio, per rievocare il nome dell'artista, mentre il S. Martino è un richiamo alla analoga figura nella Pala Torriani.

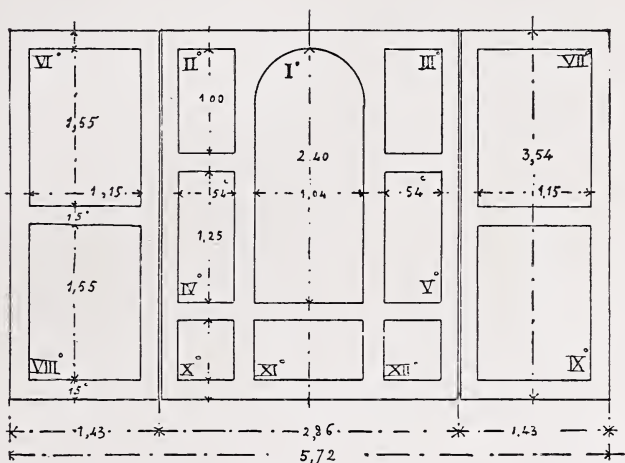
Questo lavoro accenna ad una peregrinazione del Luini compiuta nel 1527, abbandonando per qualche tempo il Santuario

Lunetta sopra la porta della Chiesa Parrocchiale di Ponte, in Valtellina.

Fot. Ufficio Regionale Lombardia.

di Saronno, in attesa che il progredire dei lavori del tempio preparasse nuovo campo alla sua attività. A questo periodo e alla medesima peregrinazione potrebbe collegarsi l'affresco che si vede sopra la porta della chiesa parrocchiale di Ponte, in Valtellina, raffigurante la Vergine, col bambino in grembo benedicente la figura di S. Maurizio, recante il vessillo bianco colla croce: affresco che può essere assegnato all'ultima fase dell'attività del Luini, che va dal 1527 al 1531.

Ma non soltanto nella tecnica dell'affresco trovava il Luini degli allievi e seguaci delle sue caratteristiche: e se per i dipinti

su tavola non è altrettanto facile additare testimonianze della voga da lui raggiunta, maggiore essendo stato il disperdimento di questi, ci basterà l'esempio particolarmente significante degli avanzi di un polittico, che si trovava un tempo sull'altare maggiore della Cattedrale di Bobbio. Si tratta di tre frammenti di una pala, che nei cinque suoi comparti rappresentava l'*Assunta*, e delle due ante mobili, decorate d'ambo le parti con figure di Santi. I cinque

Schema di ricomposizione della Pala di Bobbio.

pezzi, rimasti per molti anni suddivisi fra il coro e la sagrestia, vennero di recente riuniti in questa, e lo schema qui riprodotto ne indica la presumibile ricomposizione. Nel comparto centrale (I) è raffigurata l'*Assunta* fra una corona d'angeli, mentre in basso si veggono, intorno alla tomba dischiusa, quattro apostoli rivolti verso la Vergine; altri quattro stanno nel comparto inferiore di destra (IV), il che comprova come i rimanenti apostoli dovessero trovarsi nel comparto di sinistra (V) che più non esiste: superiormente, fiancheggiavano la Vergine due angeli ge-

nuflessi, di cui rimane solo quello di sinistra (III) col liuto, ed un altro nel fondo suonante la tromba. La differenza fra il comparto centrale, alto m. 2.40, e le ante alte m. 3.45, indica come in basso vi dovesse essere una predella, pure dispersa. Le ante, suddivise in due comparti sovrapposti, presentano nella parte interna le quattro figure di S. Giovanni Battista e S. Pietro, nell'una: S. Gregorio e S. Ambrogio nell'altra. Nella parte che risultava esterna quando erano chiuse, rimangono le figure di S. Gerolamo e S. Agostino, contrapposte a quelle di S. Gregorio e S. Ambrogio; mentre il deperimento nell'altra anta non consente di riconoscere la figura di S. Paolo, che dovrebbe contrapporsi a quella di S. Pietro, e solo lascia intravvedere superiormente qualche avanzo di figura, che Mons. Cesare Bobbi ritiene dovesse rappresentare l'arcangelo Michele, reggente nel palmo della sinistra la raffigurazione di un'anima, conforme alla preghiera dell'offertorio nella messa dei defunti, che invoca la misericordia di Dio sulle anime dei trapassati presentate da quel santo.

Pala di Bobbio — Comparto IV.

Tale complesso di dipinti, che ad ante aperte presentava una superficie larga m. 5.72, alta m. 3.54, ha le non dubbie caratteristiche dell'arte del Luini, offrendo però un certo divario di valore fra la parte centrale fissa e le due ante, per le quali si potrebbe pensare di essere davanti ad un lavoro giovanile del

L'Assunta, nella Pala di Bobbio — Comparto Primo.

Fot. G. Bassani.

Decorazione interna delle ante per la Pala di Bobbio.

Comparti VI VII VIII IX.

Fot. Gigi Bassani.

Luini, eseguito senza attribuirvi speciale importanza [1] data la destinazione sua; il che potrebbe appunto giustificare il già rilevato divario. Ma, mettendo a raffronto la figura del S. Ambrogio a Bobbio, con quella dello stesso santo alla Certosa (vedasi a pag. 54) noi dobbiamo in quest' ultima avvertire una maggiore sua finitezza e, sebbene sia già stata ritenuta opera giovanile, un lavoro di cui quello di Bobbio sarebbe una derivazione, per mano di un allievo dello stesso Luini; il che si deve riconoscere, pur tenendo conto dello stato di deperimento, anche per le altre figure di santi. La parte centrale invece offre richiami più significanti con altri lavori del Luini, non attribuibili al semplice intervento di allievi o di ajuti: nel gruppo degli apostoli s' intravvede l'artista che sarà chiamato a dipingere la stessa scena in S. Maurizio di Milano [2]; e nella stessa Assunta tale richiamo si accentua. Da un documento veduto mol-

Pala di Bobbio — Comparto III.

Fot. G Bassani.

[1] La stessa struttura piuttosto rudimentale delle ante doveva concorrere ad assegnare una importanza secondaria, puramente decorativa, alle decorazioni pittoriche, che poterono quindi essere affidate ad un ajuto.

[2] Basterà raffrontare le figure degli apostoli, nel polittico di Bobbio, con

ti anni sono del Canonico Cesare Bobbi, nell'Archivio Vescovile, risulterebbe che la commissione del polittico sarebbe stata data a Milano, all'epoca in cui vescovo di Bobbio era G. B. Bagaroto, che nel 1519 si era predisposta un'arca sepolcrale colla statua giacente (1) nella Chiesa di S. Maria della Pace in Milano, presso la cappella dell'Assunta, ch'egli aveva fatto decorare per mano di Marco da Oggiono: dai quali dati di fatto risulta il nesso fra il polittico di Bobbio ed il Luini, che stava appunto dipingendo la cappella di S. Giuseppe nella stessa chiesa, all'epoca in cui il vescovo di Bobbio vi preparava il suo sepolcro.

La Crocifissione
Galleria Crespi, Milano.

Fot. Braun e C.

La scena della Crocifissione era stata dal Luini ripetuta altre volte, dopo quella affrescata sulla volta della cappella del Sacramento, in S. Giorgio, a Milano; varie di queste composizioni andarono perdute, come ad esempio quella che si trovava nella demolita chiesa di S. Marta (2), ma qualche tavola

---

quelle della *Ascensione* nell'oratorio di S. Ambrogio, ora al South Kensington Museum, per avvertirne la differenza di valore.

(1) All'epoca della soppressione della chiesa, di cui già si parlò al Cap. III, il monumento venne ritirato dalla R. Accademia di Belle Arti, assieme agli avanzi degli affreschi di Marco da Oggiono, che si veggono tuttora nella R. Pinacoteca di Brera; mentre il monumento Bagaroto venne nel 1893 trasportato nel Museo del Castello Sforzesco.

(2) Un'altra grandiosa *Crocifissione* è ricordata come opera del Luini nel *Politecnico* del 1864, anno XXI, a proposito del trasporto dei dipinti antichi col

La Crocifissione.
Museo Poldi Pezzoli, Milano.

Fot. Anderson.

ci offre ancora gli elementi per seguire lo sviluppo della composizione, dai termini ancora tradizionali o convenzionali di una semplice pala d'altare, a quelli più complessi e liberi, che al pittore vennero concessi dalla vastità di una parete. La piccola tavola della collezione Crespi ci presenta ancora la scena della Crocifissione limitata al gruppo delle Marie e di S. Giovanni, cui si aggiungono S. Paolo e S. Francesco: il paesaggio è animato da cavalieri ed altre figure che ritornano alla città di Gerusalemme, rappresentata nel fondo: nell'altra tavola del Museo Poldi Pezzoli, il Luini fissò la scena nel momento in cui la croce viene alzata, e la composizione già declina a quella varietà di episodi, che doveva trovare a Lugano la completa estrinsecazione.

Questa grandiosa scena della « Passione », dal Luini affrescata sulla parete trasversa della chiesa monastica di S. Maria degli Angeli, in riva al lago, compenetra nell'inestimabile suo valore d'arte, anche il fascino che le deriva dall'essere la maggiore fra le estreme manifestazioni del fecondo e geniale pittore; poichè, assieme a questa grandiosa pagina, che possiamo riguardare come la completa affermazione dell'artefice nel pieno vigore dell'età, la sorte volle tramandarci alcuni appunti dei pagamenti relativi a tale dipinto: i quali, insignificanti per sè stessi, assumono particolare interesse, per il fatto che consentono di sfrondare definitivamente molte inesattezze e fallaci deduzioni, che per la scarsità di notizie si erano accumulate intorno alla vita del pittore: infatti, da una di quelle annotazioni di pagamenti, riguardanti la « Passione » di Lugano, ci è dato di desumere l'anno che fu l'estremo nella vita del pittore.

Dell'affresco del Luini a Lugano, già si conoscevano cinque annotazioni di pagamento, trascritte da un libro di amministrazione — segnato A — risalente ai primi anni della costruzione della chiesa di S. Maria degli Angeli. Quelle annotazioni vennero pubblicate per la prima volta da Defendente Sacchi, nel

---

metodo Brisson: vi si accenna al distacco effettuato da Bernardo Galizioli, verso il 1835 « del grandioso affresco della *Cœna Domini* di Gaudenzio Ferrari, e quello della *Crocifissione*, opera di Bernardino Luino, che esistevano nel Convento della Vetabbia ». Non ci constano le successive vicende di quel dipinto.

vol. I della « Monografia italiana degli uomini e delle donne celebri » edito in Milano nel 1836. Al Sacchi erano state comunicate dall'incisore Cesare Ferreri, che a sua volta, nel compiere il disegno della « Passione » di Lugano, che poi tradusse in incisione [1] le aveva ricevute, nel 1833, dai francescani che ancora occupavano, a quell'epoca, l'attiguo convento. Colla soppressione di questo, i libri relativi all'amministrazione andarono dispersi, e non valsero le più diligenti ricerche degli studiosi a rintracciarli; il che rende oggi impossibile di controllare la esattezza della trascrizione data dal Sacchi, che qui riproduciamo integralmente:

« De anno 1529 de mense Julii D. Baptista de Somazo numeravit M. Bernardino de Luyno pictori, pro mercede sua passionis depictæ in præfata ecclesia L. 15 — It. de mense Decembri datæ sunt L. 25 — Die 18 junii 1530 D. Helias Brochi numeravit M. Bernardino de Luyno pictori L. 74.4 — Die 19 junii 1530 datæ M. Bernardino de Luyno pictori pro drapo alto L. 704 — It. de anno 1533 a Domenico Andrea Pochobello numeratæ M. Bernardino de Luyno pictori pro completa solutione opus passionis L. 50 — Totale L. 224: sol. 8 imperiali ».

Non è da escludere che in questa trascrizione, assieme a qualche scorrezione di forma, facilmente avvertibile — e che potrebbe fors'anche essersi trovata nel testo originale — possano essere incorsi degli errori; e due infatti, pur non potendo disporre del registro originale, possiamo riconoscere e rettificare. Poichè il quarto importo di pagamento non doveva essere annotato in L. 704, bensì in L. 70 soldi 4, col che torna esatta la somma totale in L. 244 soldi 8: mentre il cognome del Pocobello, anzichè Domenico Andrea, era da leggersi « dom.° (domino) Andrea », come appunto vediamo nell'altro documento, che fra poco menzioneremo. Si tratta ad ogni modo di due sviste, le quali non pregiudicano il valore intrinseco della trascrizione, tanto più se le raffrontiamo colle inesattezze nelle quali incorsero molti di coloro che posteriormente ricopiarono quelle annotazioni. E

(1) L'incisione si trova nell'opera del Rosini, primo Supplemento (1847), alla Tavola 218, coll'indicazione: « C. Ferreri dis. e incise ».

per limitarci ad un esempio significante, uno scrittore nel riprodurle in uno studio su di un'altra « Crocifissione » del Luini in Lugano ([1]) ometteva la trascrizione del quarto pagamento, intercalando al suo posto queste parole: « u. 5 w. und zuletzt » alle quali fece seguire questa curiosa riflessione: « è notevole la parola tedesca « zuletzt » introdotta, alla fine, nel testo latino ». Qui si potrebbe sospettare un nuovo tentativo di germanizzazione nella persona del Luini, dopo Dante e Leonardo, se l'equivoco non si spiegasse facilmente col fatto che lo scrittore utilizzò con troppa confidenza la trascrizione fatta da qualche studioso tedesco: il quale, all'atto di omettere l'annotazione del quarto pagamento, perchè forse gli parve estranea al dipinto della « Passione » ([2]) volle però prender nota come, dopo quella ch'egli ometteva, vi fosse infine, « zuletzt », l'altra annotazione delle L. 50 « pro completa solutione operis passionis ».

Tale inesattezza si segnala non tanto per spirito di saccenteria, quanto per riabilitare, di fronte all'accampata rigorosa esattezza delle odierne ricerche, la trascrizione conservataci dal Sacchi: ciò in considerazione del rinnovato interesse che ormai le è riservato, in sèguito al recente segnalamento di un altro documento relativo al pagamento dell'affresco della « Passione ».

In un Registro contenente le minute originali dei rogiti stesi nel 1532 dal notajo luganese Domenico Carnevali — registro donato alla Libreria Patria di Lugano dal Prof. G. Bianchi, assieme ad altri documenti ticinesi, dal medesimo sottratti alla dispersione — si conserva un atto di singolare importanza, steso il 1° luglio 1532, il quale ci attesta come in quel giorno, alla presenza di due

---

([1]) Riguardo questa annotazione di L. 70. sol. 4 pagate nel giugno 1530 « pro drapo alto » non risulta per verità molto chiaro il riferimento col dipinto della « Passione ». Il Gauthiez interpretò la spesa nel senso che si tratti di « un grand habit » che la Fabbriceria avrebbe dato al Luini, in conto del suo credito per il dipinto: fors'anco si tratta di una semplice provvista di drappo che il Luini, ultimati i vari suoi lavori, volle fare prima di abbandonare Lugano; per la quale provvista la Fabbriceria gli avrebbe fornito il denaro occorrente, rimanendo ancora debitrice di una residua somma, che nel 1532, dopo la morte del Luini, venne pagata al figlio Evangelista, nella cifra rotonda di 100 lire di terzuoli.

([2]) Vedasi « Una Crocifissione del Luini » in *Emporium* - Maggio, Anno 1901.

fabbricieri di S. Maria degli Angeli in Lugano, venissero da Andrea Pocobello versate L. 100 « tertiolorum » ossia lire di 20 denari terzuoli, in acconto di un lascito fatto da Bartolomeo del Lago a favore della citata chiesa: le quali lire 100 venivano, seduta stante, dai due fabbricieri versate « personaliter Evangelistæ filio Bernardini de Luyno olim pictoris super mercede et

(Anno)

(Mese e giorno)

....(omissis)....

..(omissis).......

salario ipsius quondam Magistri Bernardini depingendi passionem domini nostri Yhesu Christi in ipsa ecclesia Sancte Marie Angelorum ». Riportiamo in fac-simile questo passo del documento, che contiene l'attestazione della morte del Luini [1].

---

[1] Sulla stessa legatura originaria del Registro già era stato, da parecchio tempo, segnalato questo documento relativo al Luini, che qui trascriviamo:

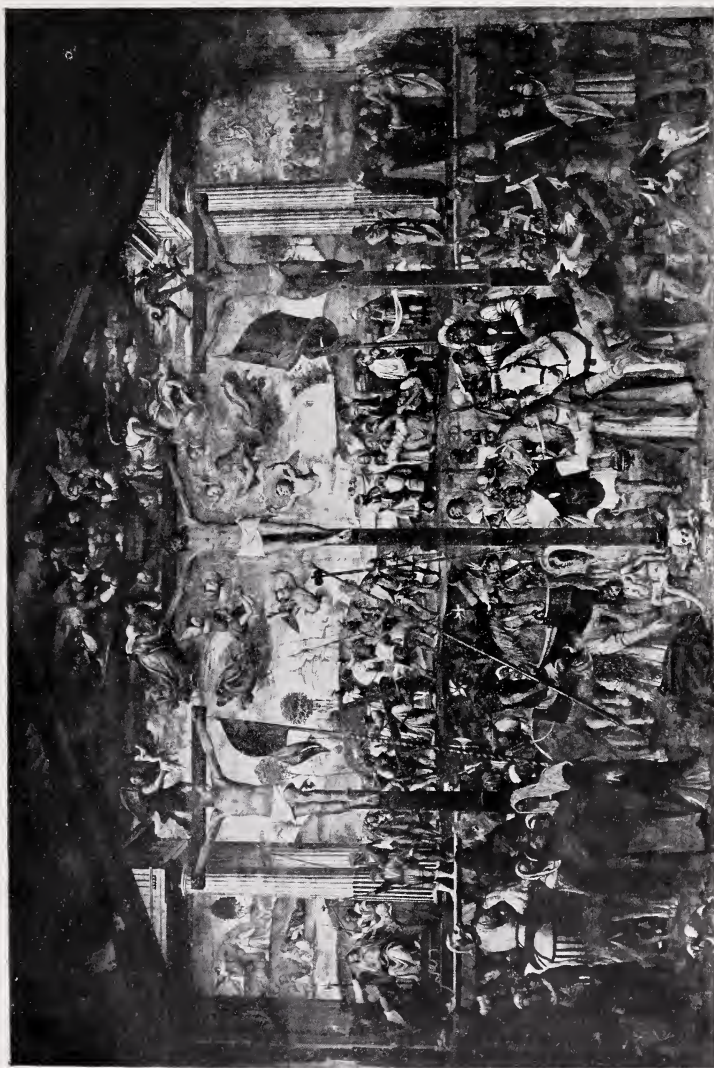
« Die suprascripto exhimius artium et medicine doctor dominus Magister Franciscus Camutius de Lugano et ego Dominicus Carnevalius notarius Lugani ambo fabricerij et agentes nomine fabrice ecclesie sancte Marie Angelorum Lu-

Il passo non consente alcuna incertezza di interpretazione. L'Evangelista, che dal Lomazzo si sapeva essere uno dei tre figli di Bernardino, riceve per il lavoro della « Passione » la residua somma spettante al padre, qualificato « quondam », ed « olim » come pittore; cosicchè l'artista che ancora nel gennajo 1532 aveva riscosso del denaro speditogli da Saronno, nel luglio era morto: e se la data precisa della morte non ci è nota, non possiamo ormai esitare a contenerla nel termine di quei cinque mesi, propendendo a fissarla a non molta distanza dall'epoca del pagamento in Lugano, fatto al figlio Evangelista. Eppure, la deduzione che il documento autorizzava dieci anni or sono, non venne ancora accolta senza riserve: nel volumetto del Gowans, edito nel 1909, le date estreme della vita del Luini sono così indicate « circa 1475-1532 (?) » mentre il Catalogo della Pinacoteca di Brera, pubblicato nel 1907, nei cenni biografici del Luini riferisce: « morì fra il 1531 e il 1532, secondo alcuni: ma secondo altri più tardi ».

Ad alimentare questa persistente diffidenza verso l'autorità del menzionato documento ha contribuito l'apparente contraddi-

---

gani nomine et vice prefate fabrice fuimus et sumus contenti et omni occasione remota recepisse etc. a domino Andrea fil. qdm domini Antonij de Pocobelis de Lugano presente, libras centum tertiolorum ibidem realiter numerate que sunt pro parte solutionis legati facti per nunc qdm dom. Bartholomeum de Lachu de Lugano prefate fabrice in ejus ultimo testamento per eum condito, rogato per dom. Joh. Petrum de Salla notarium publicum Lugani anno etc. et qui denarij numerati fuerunt ipsi domino Andree seu depositati fuerunt oretenus penes eum per agentes nomine comunis et hominum de Lamone super fictis debitis per dictum comunem et homines de Lamone Falconecto filio et heredi in solidum suprascripti dom. Bartholomaei de Lachu: et quas libras centum tertiolorum de quibus supra, dedimus et numeravimus ibidem personaliter Evangeliste filio M. Bernardini de Luyno olim pictoris super mercede et salario ipsius quondam M. Bernardini depingendi passionem domini nostri Yhesu Christi in ipsa ecclesia sancte Marie Angelorum. In quorum vero confessione etc. Actum Lugani in contrada de giochario ad balchonum domus habitationis suprascripti domini Andree Pocobeli, testes rogati Mag. Dominicus fil. qdm Michaelis de Musgieto de Breno, Antonius fil. qdm Pedrazoli Tessie de Cadempino et Leonardus dictus Rolinus de Biogio fil. qdm Bernardini. Et pro notarijs Filipinus fil. qdm d. Dominici de Somazo de Lugano et Johanne fil. Johannis de Biogio, omnes noti ».

Dal libro dei Rogiti del Notaio Domenico Carnevali di Lugano *(nella Libreria Patria di Lugano).*

La Passione, nella Chiesa di S. Maria degli Angeli - Lugano.

Fot. Braun.

zione fra il Rogito Carnevali del 1° luglio 1532, e l'ultima delle annotazioni trascritte dal libro ' A , dell'Amministrazione di Santa Maria degli Angeli; in base alla quale, l'ultima rata per il lavoro della « Passione » sarebbe stata pagata al Luini solo nell'anno 1533. Ora non occorre nemmeno di pensare ad una inesattezza di trascrizione, nella quale potrebbe essere incorso il Sacchi, per eliminare quanto risulta contradittorio fra due documenti, che si integrano perfettamente. Il documento 1° luglio 1532 ci dice come la Fabbriceria, per estinguere il suo debito verso gli eredi del pittore, abbia approfittato delle L. 100, di cui poteva il Pocobello disporre quale esecutore testamentario di un lascito a favore della chiesa; ed è ben naturale il pensare che tale pagamento, fatto coi denari forniti dal Pocobello, dovesse, oltre che dall'atto notarile, risultare dal registro delle spese del convento. Ora, è appunto al medesimo che si riferisce in modo non dubbio l'annotazione del saldo all'anno 1533, essendo abbastanza strano che la medesima sia stata interpretata senz'altro come pagamento fatto nelle mani stesse del Luini, e nel corso dell'anno 1533: mentre, letta rigorosamente, quella nota registra a saldo del dipinto della « Passione » una somma di L. 50 imp., che Andrea Pocobello aveva fornita in antecedenza alla Fabbriceria per tale scopo.

Ad ammettere che i due documenti riguardino il medesimo pagamento, si opporrebbe soltanto la diversità della somma; ma anche questa è semplicemente apparente, poichè il valore della lira imperiale, corrispondendo al tempo del Luini a due lire di denari terzuoli [1], risulta che le L. 100 « tertiolorum » pagate il 1° luglio 1532 ad Evangelista Luini « super mercede et salario quondam Magistri Bernardini » sono precisamente le stesse L. 50

[1] In seguito al concordato delle città lombarde, del giugno 1254, la lira imperiale, di 20 soldi imp., era valutata 2 lire di denari *terzuoli*. Il valore della lira imp. nel secolo XIII era di circa L. 12 attuali, e quindi la lira di *terzuoli* di sole L. 6. La lira imperiale continuò a decrescere di valore; nel secolo XV scese a L. 3.50, e sino a 2.70; al tempo di Luigi XII arrivò a L. 2.28.

Il ducato d'oro di Francesco I, in corso all'epoca della maggiore attività del Luini, valeva L. 5 imp., ossia L. 11.42 delle attuali.

Vedasi anche al riguardo il Giulini, T. XI, pag. 591.

imp. che nel 1533 vennero registrate a discarico del Pocobello, come completo pagamento della « Passione ».

La contabilità relativa alla « Passione » si può quindi riassumere in tal modo:

Lire imperiali 194 soldi 8, pagate direttamente dalla Fabbriceria al Luini, dal luglio 1529, al giugno 1530 (in tre rate)	L. 194 - 8
Lire 100, di denari terzuoli, fornite da Andrea Pocobello alla Fabbriceria, e da questa versate ad Evangelista Luini il 1° luglio 1532, e registrate a saldo di ogni suo debito, nel 1533, nel corrispondente importo di Lire imperiali. .	» 50
Totale	L. 244 - 8 imp.

Questa, che potrà sembrare troppo minuziosa giustificazione dei pagamenti, nei riguardi del Rogito Carnevali, era pur necessaria per eliminare ogni dubbio in merito all'accertamento della data della morte del pittore, che venne a rivoluzionare il tradizionale piano biografico del Luini. Il figlio Evangelista che riceve le lire cento, a saldo del credito paterno verso la chiesa di S. Maria degli Angeli, si presenta come il primogenito, e deve quindi avere avuto, rispetto al fratello Aurelio, nato nel 1530, un divario di età di circa un ventennio [1]: che se si volesse ammettere una collaborazione del Luini col primogenito suo Evangelista, occorrerebbe supporre un divario ancora maggiore, di circa trent'anni, quale sarebbe necessario per raffigurarci l'Evangelista cooperare nella fase più laboriosa del padre, dal 1521 al

---

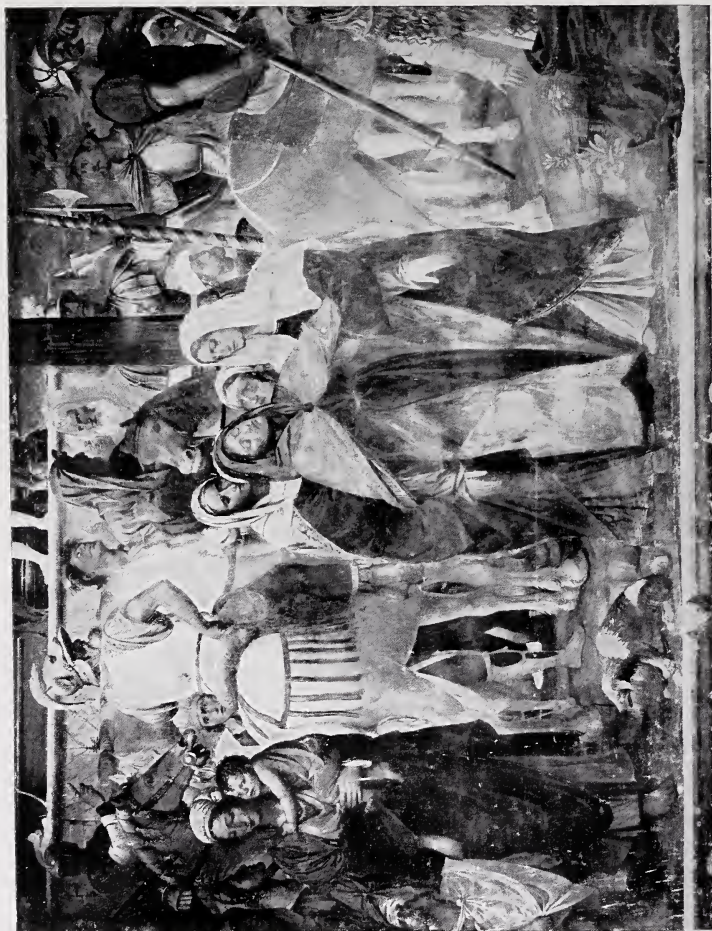
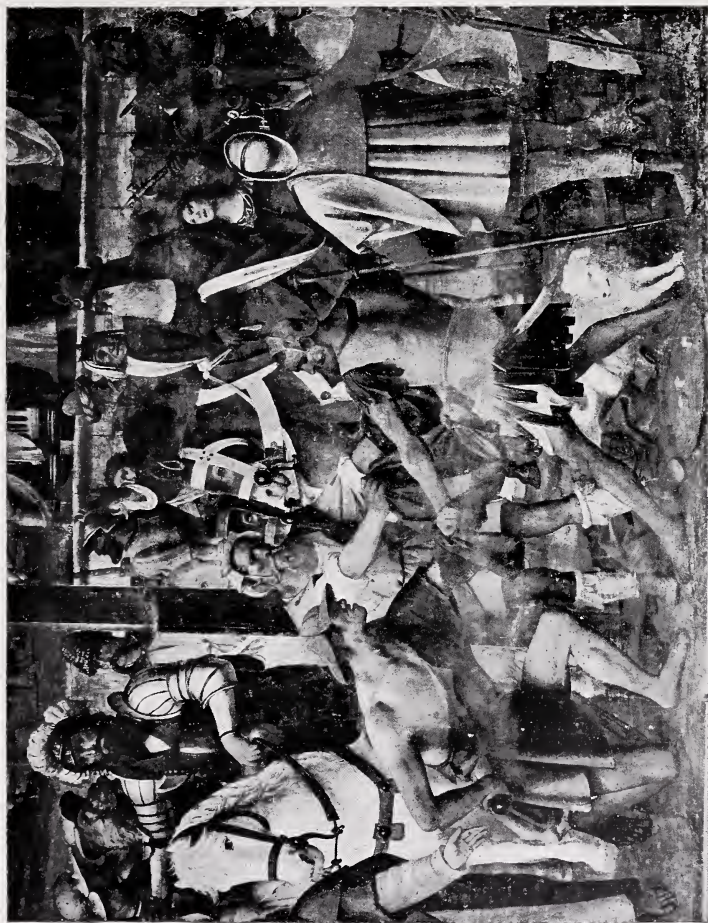
[1] Il WILLIAMSON a proposito della famiglia del nostro pittore dice: « He is said to have had two brothers, Ambrogio and Evangelista, and one son, Aurelio, who lived between 1530 and 1584; while another writer, Brun, gives him three sons, Pietro, Aurelio, and Evangelista ». Ormai è certo che non meno di tre fossero i figli del Luini, e solo si può pensare che il pittore, sposatosi ancora giovane, abbia avuto il figlio Evangelista, e rimasto vedovo abbia a circa un ventennio di distanza, avuto da una seconda moglie, Giov. Pietro e Aurelio: ipotesi che sarebbe avvalorata dalla circostanza che questi due figli vissero e lavorarono sempre di comune accordo.

Particolare della « Passione » — Lugano.

Fot. Romeo Ferrario.

1530, nei lavori a S. Corona e nella chiesa di S. Maurizio, in Milano, al Santuario di Saronno, a Lugano. Ma un divario così sensibile, di circa un trentennio fra il primo e l'ultimo dei figli del Luini, non persuade, nè risulta menomamente attendibile, poichè il Lomazzo, che dopo il 1560 accennava al « pel biondo e vago » di tutti e tre i figli, avrebbe alluso ad Evangelista già sessantenne. D'altronde, se questi avesse collaborato col padre, sarebbe rimasta qualche menzione delle sue prestazioni: invece nella nota relativa all'affresco della « Coronazione di Spine » a S. Sepolcro, condotto a termine nel 1522, si registrano le 38 giornate impiegate dal pittore per tale lavoro, e l'assistenza avuta da un « suo gioveno » durante 11 giornate, oltre all'ajuto di un manovale che gli preparava l'impasto per l'intonaco: nessuna menzione dell'assistenza di un figlio, ed anche supponendo che quella qualifica di « gioveno » si riferisse ad Evangelista, non si arriverebbe ancora a ricavarne la conseguenza che questi si trovasse già in età da essere un effettivo collaboratore del padre: d'altra parte, nessuna menzione di Evangelista si ha prima di quella del 1532, contenuta nel Rogito Carnevali, il quale lo designa semplicemente come figlio ed erede di Bernardino, senza attribuirgli quella qualifica di « pictor » che certo non gli sarebbe mancata, qualora a Lugano almeno, se non prima, Evangelista avesse affermate le sue qualità di collaboratore; il che nemmeno risulta dalla precisa specificazione del pagamento « super mercede et salario ipsius quondam Magistri Bernardini de Luyno ».

Tutto porta quindi a pensare che l'Evangelista avesse venti anni, o poco più, alla morte del padre, e siasi quindi trovato a dover allevare i due fratelli minori, Aurelio pargoletto e Giovanni Pietro ancora fanciullo (vedasi *Appendice*).

La scena della « Passione » in Lugano concorre quindi, colle note di pagamento, a fissare in modo definitivo l'estremo limite della vita del Luini, e la condizione dei figli suoi. Il pensare che il pittore dovesse trovarsi ancora nella pienezza delle sue forze mentre animava quella vasta composizione, era una ipotesi suggerita dalla grandiosità del dipinto e dall'indole stessa del lavoro ad affresco, richiedente un'assidua, faticosa e febbrile prestazione personale: sebbene a farci ricredere da tale ipotesi basterebbe

Particolare della « Passione » — Lugano.

Fot. R. Ferrario.

Particolare della « Passione » — Lugano.

Fot. R. Ferrario.

l'esempio del Tiepolo, che quasi settantenne, e pur essendo tormentato dalla gotta, riesce ancora a popolare di allegorie e di episodi le vôlte del Palazzo Reale di Madrid. Oggi, è l'indubbia autorità di un documento che viene a ribadire quella induzione, consentendo di raffigurarci il Luini assistito nel vasto suo lavoro dal giovinetto Evangelista suo primogenito, atteso la sera al desco domestico dalla consorte, che gli muove incontro coll'Aurelio ancora in fasce, e il pargoletto Gio. Pietro. Così, ancor più doloroso e crudele si affaccia il destino che atterra l'artefice nel pieno vigore dell'esistenza, nel momento culminante della operosità, quando già egli sogna di poter trovare conforto ed ajuto nella sua figliolanza.

S. Rocco (colla data MDXXVIIII).

È con tale rinnovata disposizione dell' animo, che dobbiamo disporci dinanzi alla parete di Santa Maria degli Angeli, per approfondirne il significato. La costruzione della chiesa era stata avviata fin dal febbraio del 1499, ma la consacrazione non aveva avuto luogo prima del giugno 1515, e solo nell'aprile del 1525 i frati minori di S. Francesco presero possesso dell'attiguo convento, essendo padre provinciale frate Angelo Porro da Milano, al quale forse si può attribuire la designazione del pittore chiamato ad affrescare la grande parete trasversa. Il tema era quasi indicato dalla ampiezza e forma della parete, quello della « Passione » rispondente del resto alle condizioni dell'epoca: il frequente spettacolo della morte per vi-

cende di guerra, di peste, o di inedia, richiedeva di essere nobilitato da quella grande scena di dolore, e le composizioni su tale tema si moltiplicano sotto l'impulso delle turbe atterrite. S. Maria delle Grazie in Bellinzona non tarderà ad avere, dopo Lugano, la grandiosa composizione: Gaudenzio Ferrari precederà il Luini a Varallo, lo seguirà a Vercelli. In questo ripetersi dello stesso tema, la tradizione insiste nel continuare la suddivisione degli episodi in distinti riparti, che abbiano ad inquadrare la scena principale, il momento culminante dell'agonia divina. Ma il nostro pittore si ribella alla rigidità di uno scomparto geometrico: vede l'unità del dolore dominante su tutta la serie degli episodi, ch'egli vuole abbiano a convergere spontaneamente al centro della composizione: e col motivo architettonico di due ale di porticato, sorrette da un alto basamento, egli suddivide la composizione per modo da potere innestare, nel fondo generale della scena, i vari episodi che precedono e susseguono l'agonia di Gesù, mentre a questa si ricollega tutta la zona inferiore, o più precisamente il primo piano della composizione, colla varietà dei sincroni episodi.

S. Sebastiano.

Le illustrazioni che riproducono partitamente i vari gruppi, valgono, più di qualsiasi descrizione, a mettere in rilievo la vigorosa efficacia del pennello. Ci basti di richiamare l'attenzione sul gruppo delle pie donne, nel quale sono rese con nobiltà le

S. Giovanni — Lugano.

Fot. R. Ferrario.

varie espressioni del dolore: sulla figura, dall'attitudine veramente grandiosa, del S. Giovanni: sulla figura della Maddalena in ginocchio, la quale, liberata dal manto, sembra investita da un movimento di attrazione verso la croce. Il Gaudenzio Ferrari, che affrescando nel 1511 la stessa composizione nella chiesa dei Minori Osservanti, in Varallo, aveva rappresentato la Maddalena appiè della croce, in una posa drammatica colle braccia sollevate, mostrò più tardi di apprezzare la composta attitudine assegnata dal Luini alla sua Maddalena, adottandola nelle successive commissioni ch'egli ebbe di dipingere la Crocifissione: a Vercelli nel 1532, nella Chiesa di S. Cristoforo: a Milano nel 1542, nella Chiesa di S. Maria delle Grazie.

Nel gruppo dei cavalieri, una figura si distingue per quei caratteri speciali che lasciano intravvedere un ritratto: è quella del cavaliere barbuto, nel pieno vigore dell'età, il quale rivolge, a chi osserva il dipinto, uno sguardo pensoso: qui si potrebbe giustificare che la figura sia stata considerata come autoritratto del pittore, da una tradizione più attendibile di quella che intravvide l'artista nel vecchio dalla barba candida fluente, in uno degli affreschi di Saronno (pag. 421); ma è pur sempre una tradizione che non può ancora soddisfare il nostro desiderio di conoscere i tratti genuini dell'artista. Più facilmente ci sentiamo attratti a ravvisare, nel gruppo di donne raccolte presso il lembo di sinistra della Crocifissione, un ricordo famigliare dell'artista: la donna che con aria triste stringe al seno il pargoletto dall'espressione impaurita, non sarebbe la consorte del Luini col figlio Giovanni Pietro, a quel modo che nella Deposizione di S. Giorgio, dipinta nel 1516, l'altra donna che occupa l'angolo superiore di destra sorreggendo il biondo pargoletto, ci ha lasciato intravvedere la compagna del Luini, col primogenito Evangelista? Sono induzioni alle quali volentieri acconsentiamo, quasi per appagare quel vincolo di simpatia che ci avvince e ci interessa alle oscure sorti del pittore. Così, nell'osservare la lunetta che un tempo decorava la porta del soppresso monastero di S. Maria degli Angeli, ed oggi è conservata nella prima cappella di destra della chiesa, perchè ci rifiuteremo dal pensare che il pittore, ancora nel vigore della vita, abbia attinto dalla presenza stessa, o dal

La Maddalena — Lugano.

Fot. R. Ferrario.

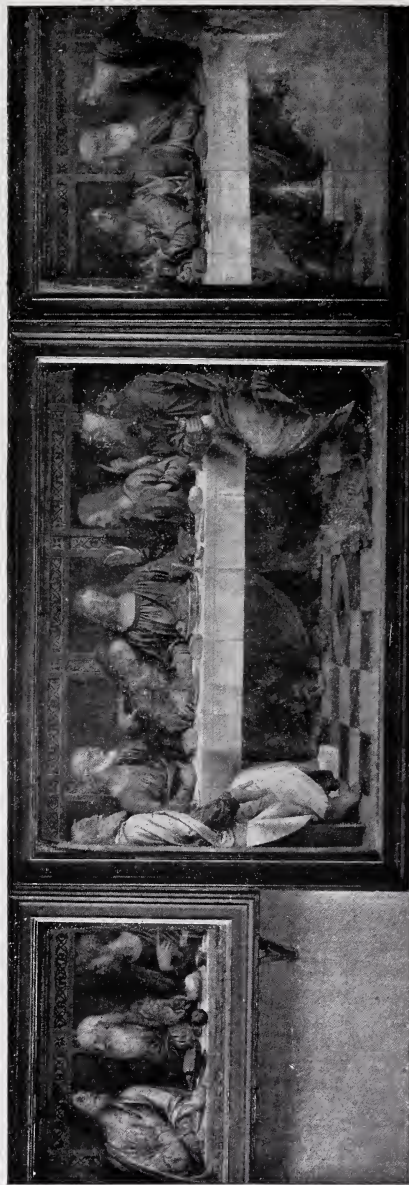
Uno dei Cavalieri — Lugano.

Fot. R. Ferrario.

Lunetta, già sulla porta del Refettorio, nel Monastero di S. Maria degli Angeli, in Lugano.

diretto ricordo della figliolanza sua, la grazia ingenua che si diffonde dalla semplice e soave composizione?

Anche al Luini doveva esser riservato di rappresentare, nello stesso convento di S. M. degli Angeli in Lugano, la scena del Cenacolo, la tipica composizione destinata a decorare la parete di fondo degli ampi refettori monastici, quasi specchio ideale del quotidiano convegno dei religiosi. Si trattava della composizione che, più di qualunque altra fra le inspirate al Vangelo, aveva trovato, con Leonardo, una interpretazione che si poteva ritenere definitiva, tale da dissuadere gli artisti dal tentare ulteriori versioni: infatti, è alla rinomanza rapidamente acquisita dalla Cena di S. Maria delle Grazie in Milano, che si deve ascrivere, non solo il ripetersi delle commissioni di Cenacoli che si succedettero a quel tempo, ma la fedeltà, piuttosto inusitata nel campo dell'arte, nel riprodurre scrupolosamente i minuti particolari del lavoro vinciano; tanto che, per molti anni, artisti che pure avevano saputo affermare la loro personalità, chiamati a dipingere la Cena, mostrarono di essere aggiogati a Leonardo nel raggruppamento, nelle attitudini, nelle espressioni delle figure, arbitrandosi solo di modificare la disposizione architettonica del fondo, per meglio adattare la scena alle diverse condizioni dell'ambiente. Ora, se il Luini fosse realmente stato, come si volle asserire, un discepolo di Leonardo, nel senso che questa parola può avere per Marco d'Oggiono, Andrea Solari, Cesare da Sesto ed altri, noi avremmo del Luini una copia del Cenacolo vinciano, quale ci rimane di qualcuno fra questi discepoli: copia fedele, per quanto la fedeltà appaia quasi come un vincolo, sopportato senza entusiasmo e senza convinzione. Il Luini invece, rinunciando a priori ad un lavoro di materiale riproduzione od imitazione del capolavoro vinciano, e in pari tempo abbandonando qualsiasi velleità di tentare una diversa versione, che accennasse a competere col grande maestro, seppe conciliare la personalità, alla quale non intendeva di rinunciare, col rispetto per l'opera di Leonardo, a questa inspirandosi per quei particolari che rispondevano all'indole sua ed al concetto che voleva significare: infatti la composizione vinciana, per quanto eminen-

La Cena, affrescata nel Refettorio di S. M. degli Angeli — Lugano.

Staccata dal muro in tre parti, corrispondenti alla originaria suddivisione della composizione, costituita da due colonne dipinte.

temente drammatica nel movimento e nelle attitudini dei personaggi, offriva nel gruppo di Gesù col S. Giovanni, e nella espressione di meraviglia degli apostoli, alcuni elementi che potevano adattarsi ad una composizione più calma e famigliare, quale al Luini sorrideva: cosicchè i punti di contatto fra le due rappresentazioni, anzichè essere il semplice risultato di facili reminiscenze, sono il frutto di una vera selezione, fatta sull'opera del maestro, e di una assimilazione la quale non toglie all'opera del Luini i segni della personalità.

Uno degli apostoli della Cena.

Fot. R. Ferrario.

Quando si voglia rendere più evidente questa particolare disposizione del Luini, di fronte alla forte influenza che il Cenacolo vinciano esercitava sui pittori di quel tempo, basterà osservare in quale modo il pittore più immediato al Luini, per età, indole e campo d'azione, vale a dire Gaudenzio Ferrari, siasi comportato nella circostanza stessa in cui si trovò il nostro pittore. Dovendo, nel Refettorio dei chierici regolari di S. Paolo in Vercelli, dipingere alla sua volta la medesima composizione della Cena, in dimensioni quasi eguali, il Ferrari si dimostrò animato dal proposito di sottrarsi all'influenza vinciana; poichè non accontentandosi di rinunciare al semplice còmpito di aggiungere un'altra copia alle numerose che gli allievi del maestro avevano già

sparse per il mondo, egli si mostrò preoccupato di non cadere in qualsiasi reminiscenza del Cenacolo vinciano; tanto che, all'infuori della inevitabile rispondenza nella distribuzione generale, simmetricamente allineata intorno alla figura principale, le attitudini degli apostoli sono del tutto variate, ottenendo il risultato negativo di mettere maggiormente in rilievo la sapiente composizione vinciana: infatti, l'apostolo che nella Cena di Gaudenzio Ferrari accosta al labbro, nel momento solenne delle parole di Cristo, il bicchiere, diventa per ciò solo un personaggio meno che secondario, inutile; mentre il Cristo, che colla mano sinistra sorregge la testa di S. Giovanni, e colla destra abbozza un gesto, superfluo in quel momento, ci fa meglio comprendere la solennità dall'attitudine calma, da Leonardo adottata per il suo Redentore, quale il Luini tradusse scrupolosamente, mostrando di valutarne tutta la efficacia.

Come già aveva fatto per la scena della « Coronazione di spine » nell'Oratorio di S. Corona in Milano, il Luini ricorse per la sua Cena al motivo architettonico di colonne, che suddividevano la composizione in tre comparti: della quale disposizione non rimase traccia evidente, dacchè si ebbe a staccare l'affresco dalla parete, traendo partito da quelle colonne per rendere possibile la operazione in tre riprese: e poichè una porzione del dipinto si trovava malconcia per l'umidità del muro, così, la operazione del distacco si accompagnò a quella della mutilazione della parte sottostante la tavola, nel gruppo di sinistra, comprendente la bella figura dell'apostolo, che posa la destra sul petto e ci rivela, colla melanconica sua espressione, l'intensa partecipazione al dolore del divino Maestro.

Di Bernardino Luini, si conserva in una villa di Lugano, un altro lavoro ad affresco, rappresentante la Crocifissione la quale era stata dipinta nella chiesa dei Francescani che fu soppressa nel 1811, assieme all'annesso convento, per passare in proprietà della famiglia Albertolli, nota per avere dato all'arte numerosi cultori, venuti specialmente in fama nei primordi del secolo XIX. Il dipinto aveva già subìto a quell'epoca un deterioramento nella parte inferiore, per effetto dell'umidità, e il signor Grato Albertolli tentò dapprima di segare il muro per levarne

Il Crocifisso, già nel Monastero di S. Francesco — Lugano.

l'affresco; ma, per la difficoltà dell'operazione, dovette ricorrere a scomporre diligentemente il muro, isolando completamente l'intonaco, ed asportando il dipinto nella larghezza di metri due.

La composizione rappresenta il Cristo in croce, fiancheggiato da due angeli, colla Vergine alla destra, S. Giovanni alla sinistra: ed oltre che per il sentimento, si distingue per la intensità di colore, consentita dalla stessa ristrettezza del campo nel quale l'artista dovette contenere la grandiosità della scena: la ipotesi formulata da un critico, che i due angeli siano d'altra mano « forse di uno dei figli del Luini » nel qual caso non si tratterebbe che dell'Evangelista, non appare giustificata da una sostanziale differenza di tecnica, e nemmeno di valore intrinseco fra le varie parti del dipinto, come si può rilevare nella riproduzione, più nitida di quelle che di tale lavoro vennero prima d'ora eseguite. Si deve certamente attribuire all'accennata ristrettezza del campo disponibile, se l'artista non potè ottenere, colla disposizione delle figure, quella genialità di raggruppamento che gli era caratteristica: ma l'accordo e l'armonia dei colori, l'espressione dei volti, la modellazione della figura principale, concedono ancora, malgrado i deperimenti, quella impressione di godimento estetico, colla quale il Luini avvince alle sue opere chi vi ricerchi la spontanea semplicità, la grazia ingenua, la soavità del sentimento, fuse nella serena armonia dei colori.

L'opera del Luini a Lugano ebbe a trovare un appassionato ammiratore nel Cardinale Federico Borromeo, il quale nei primi anni del secolo XVII, intendendo di completare la ricca e preziosa collezione di quadri originali, da lui donate alla Biblioteca Ambrosiana, con una serie di copie ricavate dai più stimati dipinti a cura del pittore Andrea Bianchi, detto il Vespino, incluse nella serie molti soggetti del Luini: infatti, i gruppi principali della crocifissione in S. Maria degli Angeli figurano nell'elenco delle copie, colle seguenti indicazioni:

« Le tre Marie, con un bambino, copiate dagli originali del Luini, in Lugano, alte br. 1 on. 9 e larghe br. 1 on. 3.

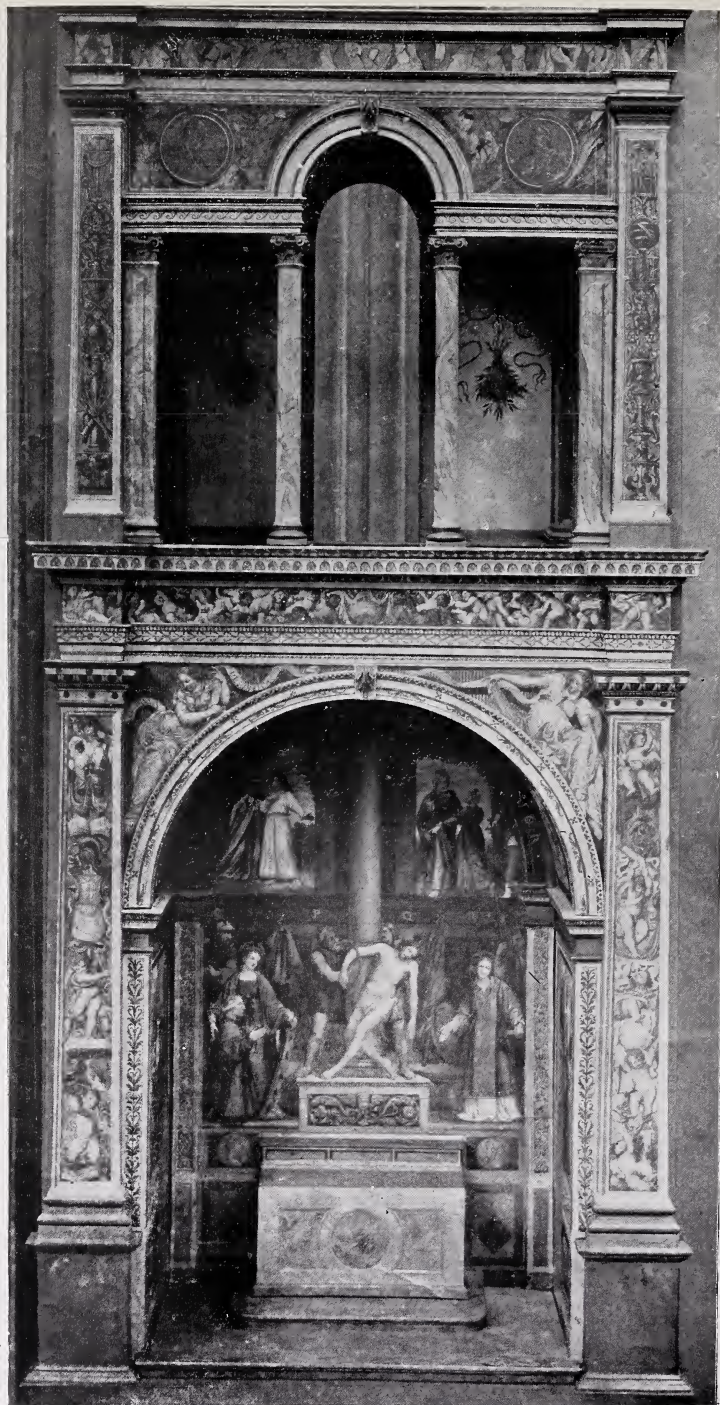
« Tre teste che rappresentano tre sacerdoti giudei, cavate dagli originali del Luino, alte br. 1 larghe br. 1 on. 2.

« Tre altre teste, cavate dall'opera grande della Passione dipinta dal Luini, in Lugano, alte br. 1 larghe br. 1 on. 2.

« Due apostoli dal mezzo in su, alti poco più di un braccio, copiati dal Cenacolo del Luino, a Lugano.

« Due altri apostoli quasi dell'istessa grandezza, copiati dall'istesso luogo ».

Il medesimo Atto di donazione 28 aprile 1618 ([1]) dal quale ricaviamo questi appunti, contiene l'accenno ad una copia ricavata da un originale del Luini, di cui non si ha notizia. Infatti, menziona: « Una Madonna col figliolo nudo in braccio e S. Giosefo, con un ritratto al naturale, cavati dalle opere del Luino vecchio a Lugano, da *M. Andrea Bianchi detto il Vespino*, alta br. 1 on. 8, larga br. 1 on. 6 ». Di questo dipinto, che deve ritenersi perduto, ci sembra di potere intravvedere uno studio, nel disegno n. 13276, che si trova nelle collezioni di disegni in cartelle, agli Uffizi di Firenze. La Vergine sta infatti deponendo nella culla il bambino, mentre S. Giuseppe è in atto di adorazione, e nel lato di destra si vede una figura genuflessa col berretto fra le mani, la quale evidentemente doveva essere il ritratto del committente il quadro. La proporzione fra la misura del disegno (mill. 175, per mill. 150) corrisponde a quella delle dimensioni nella copia, quali sono registrate nell'Atto di donazione.

([1]) Vedasi la trascrizione integrale dell'*Atto*, nella Guida sommaria della Biblioteca Ambrosiana — Milano, Allegretti, 1907.

Chiesa di S. Maurizio in Milano — Cappella di S. Caterina
(dal modello al Museo Victoria and Albert - Londra).

CAPITOLO XI.

ONDOTTA a termine la grandiosa scena della Passione, nella chiesa di S. Maria degli Angeli a Lugano, il Luini non doveva tardare a far ritorno a Milano, per riprendere il pennello nella chiesa di S. Maurizio. Sedotto dalla grazia dei dipinti che vi erano stati eseguiti per ordine del Bentivoglio, il cittadino milanese Francesco Besozzi volle a sue spese decorare la cappella di destra, più vicina all'altare, affidando il còmpito al Luini: due iscrizioni, dipinte sulla cornice d' imposta della cappella, ricordano il nome del mecenate, la dedica e l'anno della esecuzione. Infatti sul gocciolatoio della cornice si legge: FRANCISCVS BESVTIVS MDXXX DIE XI AVGVSTI e sul fregio DIVE CATERINE NOBILIS FRANCISCVS BESVTIVS VIVENS POSVIT. Le decorazioni pittoriche sono quindi la naturale conseguenza della destinazione assegnata alla cappella come sacello della famiglia Besozzi: e quando il committente morì nove anni dopo quel lavoro una lapide, oggi scomparsa, ma trascritta dal Valeri lo ricordò in questi termini:

FRANCISCI BESVTII CIVIS ET CAVSIDICI
MEDIOLANI ANTIQVISSIMAE PROSAPIAE
SEPVLCRVM. QVI OBIIT XXIX NOVEMB.
MDXXXIX

Il Luini nella parete principale della cappella raffigurò Cristo alla colonna: nella lunetta sovrastante, suddivisa dalla colonna alla quale è legato Gesù, due episodi minori della Passione:

S. Caterina. S. Lorenzo.

Particolare dell'affresco; Cristo alla Colonna.

Fot. Brogi.

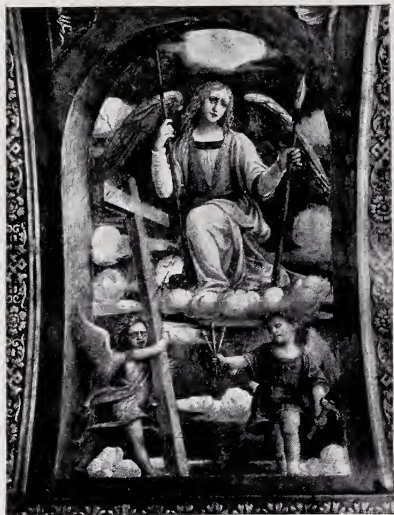
Cappella di S. Caterina, in S. Maurizio.

Fot. Alinari.

nell'intradosso della volta a botte frescò due gruppi di angeli cogli strumenti della passione, e la figura del Padre Eterno come serraglia: rimanevano le due pareti laterali, sulle quali, in relazione alla dedica fatta dal Besozzi, dipinse i due episodi del martirio e della morte di S. Caterina. A questa decorazione di tutto il vano della cappella, ebbe ad aggiungere quella del prospetto dell'arco, colle Sibille Eritrea ed Agrippina, adattate nei due pennacchi [1].

Decorazione dell'intradosso di vôlta.

Fot. G. Bassani.

In questo complesso di soggetti — che doveva costituire l'ultima delle opere di particolare importanza, affrescate dal Luini, di cui ci sia rimasto il ricordo — il pittore ripete, nelle parti specialmente decorative delle sibille e degli angeli della volta, le abituali qualità della sua tecnica: mentre nelle composizioni principali tende ad una larghezza di disegno e di modellatura, ad

[1] Nel fregio della cornice separante la parte inferiore del « Cristo alla colonna » dalla sovrastante lunetta, sono inscritte le iniziali · S · P · Q · R · mentre lungo l'archivolto si svolge l'incisione:

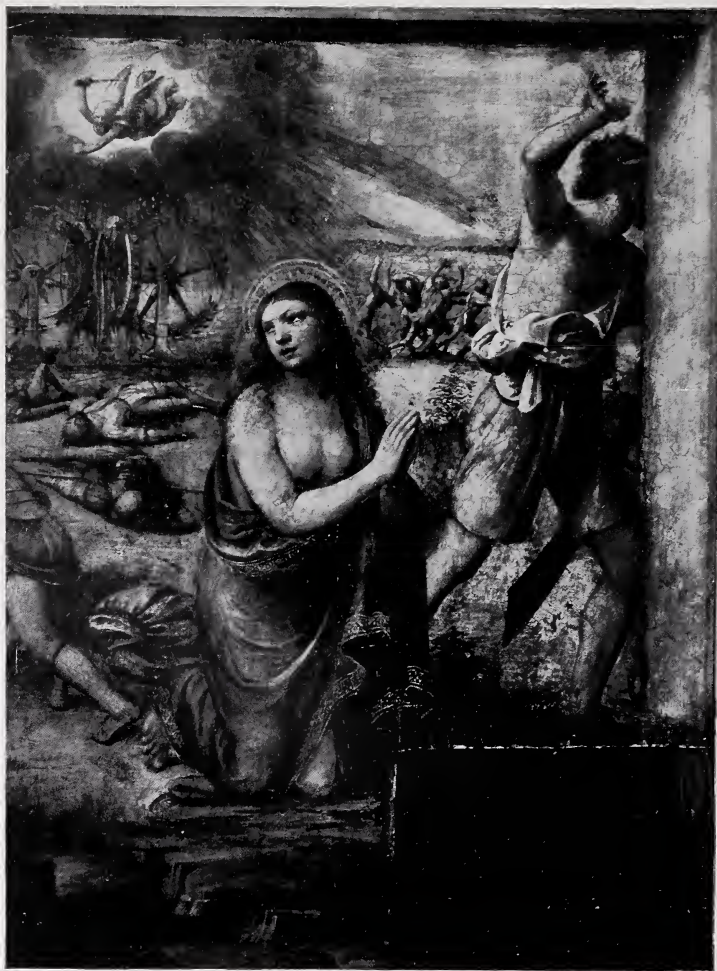
VIDETE QVE PRO SALVTE VESTRA PATIOR.

È notevole la serie delle iscrizioni latine, di carattere sacro, che il Luini introdusse nei suoi dipinti, con particolare preferenza per quelli in Milano, come vedemmo a S. Giorgio, a S. Marta, all'Oratorio di S. Corona, a S. Ambrogio, a Greco Milanese, al Monastero Maggiore. Si tratta, nella maggior parte dei casi, di iscrizioni che si presentano come composte appositamente ed adattate ai soggetti trattati dal Luini, offrenti il carattere letterario della prima metà del sec. XVI. A Milano, più che altrove, il Luini ebbe la opportunità di procurarsi questi elementi complementari dell'opera sua.

una vigoria di colorazione che, attraverso alle stesse sue caratteristiche, lasciano intravvedere un nuovo aspetto del pittore. La scena del Cristo alla colonna riassume, si può dire, elementi ormai famigliari nell'opera del Luini: il corpo di Cristo, che dopo la flagellazione si abbandona, le figure degli sgherri, il devoto genuflesso, di profilo e colle mani giunte in atto di preghiera, pur richiamando soggetti e particolari già svolti dal Luini, si ripresentano con maggiore intensità e fusione dei colori: la S. Caterina chiude degnamente la numerosa serie delle figure di questa Vergine, che il Luini dipinse colla ruota del martirio: il S. Lorenzo ha una espressione e un movimento di viva compartecipazione alla dolorosa scena: mentre nei due episodi sovrastanti sembrerebbe di intravvedere qualche influenza della pittura che a quell'epoca già trionfava in Roma, con tendenze classiche. Ma è specialmente nelle due composizioni laterali, che il Luini accenna ad una larga e vivace tecnica di esecuzione, che rivela in lui il pittore ormai preparato a sciogliersi da tradizionali legami, per mirare a nuovi orizzonti.

Decorazione dell'intradosso di vôlta.

Fot. G. Bassani.

La scena del martirio presenta Santa Caterina in ginocchio, colle mani giunte e lo sguardo rivolto al cielo; il suo carnefice si scosta da lei, alzando il braccio destro in atto di terrore per l'intervento dell'angelo vendicatore, che dalle squarciate nubi

Chiesa di S. Maurizio, in Milano - Cappella Besozzi.
Il martirio di S. Caterina.

Fot. Anderson.

piomba a disperdere gli aguzzini; e nelle piccole dimensioni di questa figura celeste ci riappare l'angelo del sagrificio di Abramo, dipinto per l'organo di S. Eustorgio, sei anni prima. La figura del carnefice è modellata con grande vigoria e larghezza di tocco, e non senza intendimento volle il pittore trarre partito dal motivo prospettico che inquadra la scena, per celarne il volto, ritenuto particolare superfluo, che avrebbe deviata l'attenzione dalla figura di S. Caterina, nella quale la modellazione assume una fusione ed un impasto di colore che, considerato per sè stesso accennerebbe a lavoro di epoca più innoltrata: qui specialmente si può e si deve constatare la rapidità colla quale il pittore, tracciate poche e sommarie linee direttive per l'assieme della composizione, affrontava l'esecuzione, disegnando e modellando al tempo stesso, risolvendo per via i particolari secondari, e raggiungendo di getto la intonazione generale. Un disegno, a matita rossa, conservato alla Biblioteca Ambrosiana, ci offre la opportunità (v. pag. 504) di entrare nel vivo di questo procedimento seguìto dal Luini: è lo studio di una mezza figura di donna, nel quale si nota particolarmente la serena dolcezza dello sguardo rivolto in alto, richiamante in singolar modo lo sguardo della Santa Caterina genuflessa. Nè la posa della testa, nè la capigliatura si corrispondono scrupolosamente, nei due lavori: eppure ciò non arriva a distruggere la impressione del legame che corre fra di loro, un legame che è nell'espressione, più ancora che nelle forme materiali: così ci sembra di poterne dedurre una singolare indicazione del modo di preparare gli elementi del lavoro, seguìto dal Luini, mirando ad esercitarsi, col sussidio del vero, negli atteggiamenti e nelle espressioni che gli occorrevano, anzichè a precisare preventivamente i contorni di determinate figure e pose. Tale metodo può spiegare la stessa scarsità dei disegni del Luini, che abbiano un manifesto riferimento alle sue opere, essendo scarsi altresì i disegni nei quali si possa ravvisare indubbiamente la sua mano: vedremo nel Capitolo seguente un altro esempio di questa libertà d'azione, che il Luini amava conservare nello svolgimento del suo lavoro.

L'episodio contrapposto a quello che abbiamo descritto, è quello della *Decollazione di S. Caterina*: dipinto che per l' in-

Biblioteca Ambrosiana, in Milano - Disegno a matita rossa.

Chiesa di S. Maurizio, in Milano — Cappella Besozzi.

Fot. Brogi.

trinseco suo pregio, e per la leggenda che vi si connette, è, assieme alla *Deposizione di S. Caterina*, alla Pelucca, fra i più popolari nell'opera del Luini [1]. La Santa è di profilo, genuflessa, col capo piegato in avanti: alla soave grazia di lei sovrasta la volgarità del manigoldo, che sta per assestare il colpo mortale: un gruppo di figure, in lontananza, accennerebbe ad un altro episodio, che per verità è superfluo, essendo un ripiego imposto al pittore dalla posizione della porticina, che obbligò a spostare le figure principali verso il margine destro della composizione: nel fondo a paese montuoso, si vede la scena della deposizione della salma sul monte Sinai, riassunta in pochi e rapidi tocchi di pennello. Anche in questa composizione, lo sguardo è attratto e trattenuto dalla figura della Santa: il profilo del volto, la massa dei capelli, la linea del collo, per quanto segnate e modellate con una rapidità e sicurezza di mano veramente meravigliose, raggiungono l' effetto di una delicatezza di disegno e di una armonia di colore, degna di un grande maestro della pittura, quale il Luini poteva ritenersi: si presentano come la promessa di un nuovo periodo di attività, quale dalla vigoria del pittore, nella pienezza delle sue forze e del suo ingegno, si poteva attendere. Poichè il lavoro del Luini, frescante la cappella Besozzi, fu allietato dalla nascita dell'ultimo

---

[1] Il Padre Matteo Bandello, in una delle sue *Novelle*, dedicate ad Ippolita Sforza Bentivoglio, e precisamente in quella della Contessa di Challant, dopo di avere narrato le avventure della giovane e bellissima contessa, che per avere aizzato uno dei suoi amanti ad uccidere un rivale, che di lei sparlava, venne di venticinque anni decapitata sul revellino del Castello di Milano, nel settembre del 1526, dice: « e chi bramasse veder il volto suo ritratto dal vivo, vada nella chiesa del Monastero Maggiore, e là dentro la vedrà dipinta ». Il Bandello, che all'epoca di quell' avvenimento non si trovava a Milano, allude indubbiamente alla composizione del Luini, eseguita qualche anno dopo; ma è più spontaneo il pensare che, davanti alla scena frescata dal Luini, il popolo nel quale era ancora viva la memoria della miseranda fine della Challant, abbia di sua iniziativa creata la leggenda che il pittore, nell'eseguire quel lavoro, si fosse proposto di raffigurare i lineamenti della Challant. Non sembra ad ogni modo, di potere intravvedere nel volto della S. Caterina, i connotati di un determinato ritratto, ma solo quell'avvenenza, diremo impersonale, che era necessaria per rafforzare nell' osservatore il rimpianto per il martirio imminente.

Chiesa di S. Maurizio in Milano — Cappella Besozzi.
La decollazione di S. Caterina.

Fot. Gigi Bassani.

Chiesa di S. Maurizio — Particolare della « Decollazione di S. Caterina ».

Fot. Brogi.

suo figlio Aurelio, al quale pure si lusingava il padre di poter trasmettere l'amore dell'arte e quei segreti della tecnica, ai quali in quel tempo avviava forse il primogenito Evangelista. Ma la cappella Besozzi, che si presentava come pegno e programma di rinnovate energie del pittore, era fatalmente destinata ad esserne l'estrema affermazione. Ancora pochi mesi di vita saranno concessi all'artista, assorbiti da commissioni di minore e secondaria importanza nel Santuario di Saronno, dopo le quali si sarebbe presentata al Luini, se la morte non lo avesse colpito, la opportunità di mantenere le promesse contenute nelle due scene del martirio e della morte di S. Caterina.

È nel 1531 che il Luini ricompare a Saronno: i lavori interni del Santuario, dopo le decorazioni della Cappella maggiore, avevano progredito per la parte a questa precedente corrispondente alla cupola: nel Registro menzionato (fol. 20) troviamo all'anno 1531 l'annotazione:

« M.r Jeromo de S.to Gallo magistro de muro deve haver per opere 8 facte a ordenar le cappelle et la volta del cenacole, de die sabati 27 maj 1531 in dre .... in summa L. 18 sol. 10 ».

I lavori cui si riferisce tale spesa, durarono dal 4 giugno sino al 16 luglio; altre annotazioni anteriori riguardano la fornitura del ferro per detta cappella del Cenacolo (lettera E), a sinistra di chi guarda verso l'altare maggiore, nella quale vediamo ancora la rappresentazione dell'ultima Cena, composta con statue in legno dipinte, distribuite lungo la mensa [1]. Ai lavori di decorazione della cappella era particolarmente assegnato Magistro Alberto di Lodi, ornatista e doratore, sul conto del quale abbondano le annotazioni relative ai più minuti lavori da lui eseguiti: ed è fra queste che troviamo gli accenni ad una cooperazione del Luini. Sgraziatamente, le annotazioni corrispondono agli ultimi

---

[1] Le statue figurano nel Registro come opera di Andrea intagliatore, il quale aveva precedentemente scolpito, nella contrapposta cappella (lettera *F*), le figure componenti il Calvario, soppresse settant'anni dopo, dal Cardinale F. Borromeo.

fogli del registro, maggiormente danneggiati dall'umidità, per cui la trascrizione riesce incompleta, e in qualche punto incerta.

Vôlta nella Cappella del Cenacolo, nel Santuario di Saronno
— Anno 1531. —

Fot. Gigi Bassani.

yhs 1531

M.ro Bernardino de Louino depentor in Milano
debet dar . . . . *Alberto de* lode debent
. . . . cenaquoli, zoue
. . . . computate le figure, ponte L. 330 sol. —

A questa annotazione, che accenna ad un impegno collettivo del Luini coll'Alberto da Lodi per la esecuzione del lavoro, corrispondono le annotazioni a debito, relative ai vari acconti pagati (fol. 178 *r*):

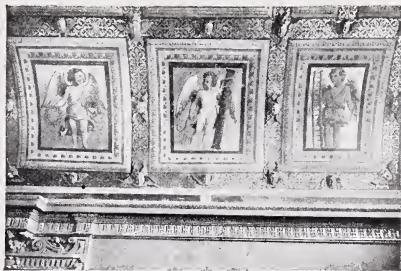
M.ro Bernardino de Lopino contrascripto debet dar per denari numerati sibi sopra a la capella del cenaquole, zoue per le figure qual fa de presente in la volta de epsa Capella, die XV oct. 1531	L.	25	sol. —
contati a luy in dinar a bono conto	L.	25	sol. —
deb. dar pro resto come apar in questo inante fol. 185	L.	—	sol. —
in questo inante in fol. 179 ad partitum M.i Alberti in summa	L.	201	sol. 10
. . . . contati a M.ro Alberto per M.ro biaxio	L.	15	sol. —
. . . . febr. contati a M.ro Alberto in dinar	L.	50	sol. —
die 3 martii contati a M.ro Alberto per saldo de la Capella infrascripta	L.	13	sol. 10
in summa summar.	L.	330	s. — »

A questo prospetto complessivo dei pagamenti, corrispondono le annotazioni; parziali per cui, oltre alle L. 50 pagate al Luini nell'ottobre del 1531, figurano altre lire 30, annotate a fol. 179.

« E adi 20 January 1532 contate al soprascripto (Alberto da Lodi) et a M.ro Bernardino de Louino . . L. 30 s. — d. — ».

È questa l'ultima annotazione che riguardi il Luini nel Registro delle spese, ed è al tempo stesso l'ultimo indizio che ci rimane del nostro pittore: il quale avrebbe riscosso l'ultimo suo credito a Saronno ai 20 di gennajo del 1532, e al 1° luglio di quell'anno, il Rogito Carnevali, lo dice defunto.

Particolare della vôlta.

L'opera del Luini alla cappella del Cenacolo fu molto limitata, giacchè si ridusse a figure di angeli cogli strumenti della Passione, disposte nei comparti rettangolari della volta a botte, e nelle figure affacciate al

S. Cristoforo — anno 1531.

Fot. Gigi Bassani.

parapetto della lanterna, raffigurata prospetticamente nel mezzo della volta: ma nell'assieme di questa decorazione è troppo manifesto un generale e grossolano rifacimento, per cui si deve ammettere che nulla rimanga dell'opera originale del pittore nostro, all'infuori di una semplice reminiscenza del concetto che da lui era stato adottato [1].

Mentre il Luini lavorava a completare le decorazioni di Alberto da Lodi con tali elementi, che dovevano sembrare piuttosto secondari per chi aveva affrescate le composizioni della Cappella maggiore, sopraggiunse la commissione di decorare i due spazi compresi fra le lesene dell'arco di accesso alla Cappella stessa ed i due comparti minori, sovrastanti alle porticine conducenti al locale di sagrestia e al campanile. L'incarico risulta dall'annotazione, che a stento si può ancora leggere, a fol. 184 *v*:

M.ro Bernardino de Louino depentor in Milano
deb. haver par figure quatro facte, videlicet S.to
Ant.o S. Cristoforo, S. Rocho et S.to Sebastiano
misse in la fazada del croxefixo, a di 22 octob. 1531 L. 100 sol. —

Sono appunto le quattro figure che ancora vediamo: il San Cristoforo a sinistra (n. 18) e il S. Antonio a destra dell'arcata (n. 19): il S. Rocco sulla porticina della sagrestia (n. 20), il S. Sebastiano (n. 17) su quella del campanile; e nell'osservarle, dobbiamo ravvisarvi l'ultima testimonianza lasciataci dal Luini, mentre non era ancora trascorso un ventennio dalla Madonna di Chiaravalle, che segna il primo affermarsi dell'artista. Questi estremi lavori ad affresco ci muovono a qualche riflessione, non sembrando quasi che degnamente chiudano la geniale operosità del Luini. Ma dobbiamo pensare alle condizioni in cui si trovava a quel tempo il Santuario; i lavori della cupola non erano ancora compiuti, e il vano inferiore doveva essere ingombrato dai pon-

[1] Già le decorazioni della volta a botte avevano subito una non lieve manomissione, allorquando si aggiunsero le ornamentazioni a stucco sul finire del sec. XVI: i riquadri dipinti, molti deteriorati, vennero interamente rifatti or sono trent'anni, mentre sarebbe stato doveroso di rispettare quelle ultime vestigia del pennello del Luini, per quanto svanite e confuse.

S. Antonio abate — Anno 1531.

Fot. Gigi Bassani.

teggi e dagli steccati che separavano la Cappella maggiore dal cantiere dei lavori ancora in corso: così si può spiegare perchè nella riportata annotazione di spese, le quattro figure siano menzionate come « *misse in la fazada* » giacchè la parete cui corrispondevano, costituiva ancora la fronte di accesso al Santuario, e si spiega altresì come lo stesso Luini non abbia avuto campo di decorare gli altri due comparti minori, simmetricamente disposti a quelli di S. Rocco e S. Sebastiano: (lettere *a* e *b*), ai quali indubbiamente egli avrebbe posto mano, se la morte non lo avesse nel pieno vigore dell'età, rapito all'arte e alla famiglia. Forse, mentre eseguiva sullo scorcio dell'anno 1531 quel lavoro, per il quale dovette accontentarsi di soggetti, atteggiamenti, ed espressioni più volte da lui ripetuti, così da richiamare qualche lavoro del primo suo periodo [1], il Luini avrà rivolto lo sguardo sull'intricato ponteggio, attraverso al quale intravvedeva nuovi campi da decorare, nei pennacchi della cupola, e campo ancora più ambìto, quello della tazza emisferica, che gli avrebbe concesso di svolgervi una geniale composizione: ma ad altri artisti l'avverso destino riservava il coronamento dell'opera. Per tutto l'anno 1532 il Registro delle spese menziona il proseguimento dei lavori di costruzione, senza accennare ad altri lavori di pittura; e nemmeno nei quaderni riservati alle spese di culto si trova un accenno qualsiasi relativo alla scomparsa dell'artista, che aveva pur dato al Santuario le gemme più preziose della sua operosità. Un anno non era forse trascorso dalla morte del Luini, e un altro pittore riceveva l'incarico di continuare le decorazioni pittoriche; è nella cappella del Cenacolo anzitutto, che si volevano dipingere le pareti, e il Registro annota appunto, a fol. 182 *r*:

M.ro Cesare Magnio depentor in Milano debe haver per l'ornamento et pinture facte inla Capella del Cenaquole, zoue tuti tri li quadri de ditta Capella dal Cornisono depsa capella inzoxo, d'accordio cum lui, a di primo martii 1533 . . L. 100 imp.

---

[1] Si può, a tale proposito, stabilire un raffronto fra le figure di S. Sebastiano e S. Cristoforo, nel Vestibolo della Certosa di Pavia (ved. incis. a pag. 56) e quelle di Saronno.

S. Rocco — Anno 1531.

Fot. G. Bassani.

Qualche mese dopo, lo stesso pittore affrescava le due figure di S. Martino (lettera *b*) [1], e di S. Giorgio (lettera *a*), simmetriche al S. Rocco e al S. Sebastiano, che il Luini aveva dipinte diciotto mesi prima: a Cesare Magni si riferisce appunto la nota:

A di 27 augusti 1533 de havere per li doy quadri
facti in penzere la figura de S.to Martino per uno
quadro et l'altro la figura di S.to Georgio come apare
la fazada, d'acordio cum luy a dì suprascripto. lib. 40 imp.

Il prezzo convenuto col Magni per due figure, in lire 40, corrisponderebbe a quello pagato al Luini, potendosi dalle L. 100 complessivamente a questi pagate per quattro figure, ricavare il prezzo di L. 20 per le composizioni minori, simmetriche a quelle eseguite dal Magni, e di L. 30 per le due figure più grandi di S. Cristoforo e di S. Antonio.

Una profonda melanconia ci assale, nell'assistere a questa indifferenza che si accompagna alla scomparsa di Bernardino Luino; l'anno dopo è Gaudenzio Ferrari che appare in Saronno, per raccogliere l'eredità del Luini: il registro dice:

1534, a di 15 juni, contato a M.ro Gaudentio
depentor per di 3 venute de Verzilio (Vercelli)
qui a la Madona, per fare un desegnio per il
tiburio, duc. 4 del sole . . . . L. 21 sol. 16

E l'opera sua grandiosa, veramente degna dell'ambiente già consacrato dal pennello del Luini, attenua ancora oggidì il rimpianto per la immatura scomparsa di questi.

Trentacinque anni dopo la morte del Luini, il nome suo riappare nella Rubrica delle spese, nelle persone dei figli suoi Aurelio e Gio. Pietro, chiamati a dipingere la parete dell'arco all'ingresso della Cappella maggiore, al disopra delle figure di San Cristoforo e di S. Antonio. Si legge nella Rubrica, a fol. 74:

« 1567 21 luglio, spesa di L. 124 s. 19 pagate ad Aureglio e

---

[1] Nell'affresco del S. Martino si trova, in basso, un cartellino colla scritta:

CÆSAR MAGNIVS
faciebat
MDXXXIII

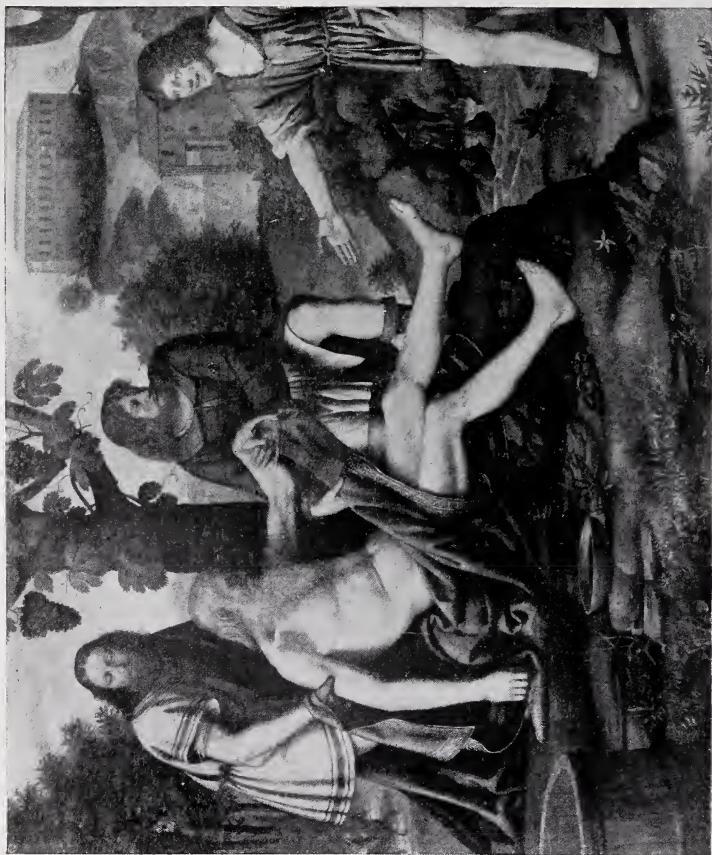
S. Sebastiano — Anno 1531.

Fot. G. Bassani.

Gio. Pietro Louino pittori, che fecero il sagrificio di Abramo nell'arco del Coro sopra l'organo, oltre il vino e per giorni 8 come in d.a rubrica ».

Come dodici anni prima in S. Maurizio, i due figli del Luini mettevano anche a Saronno un saggio dell'arte loro, accanto a quella del padre, che ai figli non aveva potuto trasmettere alcun

Disegno del Luini — Galleria degli Uffizi, Firenze.

diretto ammaestramento nell'arte, ma solo un riflesso della fama acquistata. E il riavvicinamento di quelle opere, del pari che il confronto fra la cappella Besozzi e la cappella Bergamini, in S. Maurizio, costituiscono la prova più evidente dell'assenza di ogni legame d'arte, fra l'opera paterna e quella dei figli, che il nome glorioso non valse a sollevare dalla mediocrità.

Noè ebro, ed i figli.

Tavola, già nella Chiesa di S. Barnaba, in Milano, ed ora nella Pinacoteca di Brera.

CAPITOLO XII.

L'ultima fase della operosità del Luini, fra il 1527 e il 1531, pur comprendendo i lavori di Lugano e la prosecuzione degli affreschi in S. Maurizio, a Milano e nel Santuario di Saronno, avrà potuto sembrare meno feconda, rispetto ad altri periodi anteriori, nei quali la operosità del Luini si era particolarmente concentrata in Milano: devesi però avere presente come le stesse peregrinazioni del pittore, oltre alle inevitabili perdite di tempo, contribuirono a disseminarne l'opera, per modo da renderla meno evidente, e al tempo stesso più esposta a disperdimenti, come appunto dovette verificarsi per qualche dipinto in Lugano (1). Ma un altro elemento dobbiamo qui richiamare, a dimostrazione della operosità del pittore, perdurata sino agli ultimi anni di sua vita. Già vedemmo — a partire dalla « Deposizione » nella chiesa della Passione, e dalla « Madonna Busti » in S. Maria di Brera, venendo alle pale di Legnano, Mendrisio, Como, Bobbio — come il Luini suddividesse la sua attività fra le varie tecniche dell'affresco e della pittura su tavola, o su tela: richiamato a queste due ultime tecniche da richieste attinenti ad edifici religiosi, egli dovette trovarsi naturalmente portato, coll' estendersi della sua rinomanza, a considerare la pittura di cavalletto come un mezzo pratico per occupare le interruzioni di lavoro, che la

(1) Si vide appunto come, fra le copie ordinate dal Card. Francesco Borromeo e ricavate dai dipinti del Luini a Lugano, ve ne fosse una, da un originale perduto, o rimasto sconosciuto.

stagione, o la momentanea deficienza di commissioni per affreschi dovevano cagionare: ed è naturale il pensare che questo campo speciale di operosità, attestato dalle numerose tavole dipinte che del Luini si conoscono, sparse in pubbliche e private gallerie di Europa, abbia assorbito in particolar modo gli ultimi anni di vita del Luini, giacchè dalla fama acquistata dovettero derivare le frequenti richieste a lui rivolte, per tavole di soggetto religioso, ed anche di soggetto profano [1].

Compilare un elenco che si possa, o si voglia dire completo, per questa parte della produzione del nostro pittore, alla quale manca quel diretto riferimento alle condizioni di origine, che è possibile invece di stabilire per i lavori ad affresco, sarebbe còmpito difficilmente raggiungibile, varie circostanze concorrendo a renderne indecisi i confini: poichè la voga stessa del pittore ebbe ben presto a provocare le riproduzioni di un medesimo soggetto, sia per parte dello stesso Luini, sia per parte di allievi, o di semplici copisti: la stessa considerazione che al nome del Luini non mancò mai, nemmeno nel periodo della maggiore decadenza dell'arte, se ha potuto contribuire a preservarne l'opera, non potè impedirne il disperdimento attraverso continue trasmissioni di proprietà; infine le attribuzioni erronee, facilitate dalle più immediate caratteristiche del pittore, si fecero strada coll'espres-

---

[1] Si è riportata, al Capitolo I, la notizia che in una galleria privata di Venezia vi fosse una tavola, firmata BERNARDIN MEDIOLANENSIS FACIEBAT MDVII di soggetto religioso. Si tratta della tavola di m. 0.46 per m. 1.40, che faceva parte, sotto il num. 28, della raccolta Marchesa Lina Plattis, vedova di Sardagna, nel Palazzo Manfrin in Cannaregio: ma dopo il 1872, in séguito a divisioni ereditarie, quella raccolta — che era stata formata sul finire del 1700 dal Marchese Gerolamo Manfrin — venne smembrata, e varie opere d'arte furono vendute. Non è stato possibile di chiarire le ultime vicende di quella tavola, che si crede sia passata all'estero. Il catologo che della raccolta Manfrin venne steso dall'ab. G. Nicoletti nel 1872, così la descrive: « rappresenta la Madonna seduta sotto un lauro col bambino sulle ginocchia: ai suoi piedi due putti che suonano: a sinistra del riguardante, S. Ambrogio in abito pontificale, a destra S. Margherita col dragone: nel fondo un bel paese ». Sarebbe stato interessante il potere accertare se si tratti del nostro pittore, e in tal caso se la data fosse genuina, e trascritta esattamente dal Nicoletti. La disposizione d'assieme della tavola risulterebbe conforme ad altre pale del Luini: ma è anche disposizione adottata comunemente dai pittori di quell'epoca.

sione di *maniera luinesca* [1]. Tutto ciò concorre a spiegare come il còmpito di elencare le tavole del Luini si trovi ostacolato da un lavoro di ricerca materiale e critica, che non sempre riesce possibile, nè sempre conduce a conclusioni positive.

E poichè questo studio, che ormai volge alla fine, non si è proposto il materiale risultato di un inventario artistico, limitandosi a coordinare i dipinti del Luini affinchè l'opera sua, liberata dall'involucro delle erronee tradizioni, potesse essere studiata e valutata nell'àmbito del personale suo svolgimento, così raccoglieremo ed illustreremo quanto può a tale intento contribuire.

Cominciando dal gruppo più numeroso, quello delle tavole di soggetto religioso, esamineremo innanzi tutto il tema che, come era comportato dalle stesse tendenze dell' epoca, risultò il prediletto per il Luini, del pari che per altri pittori contemporanei, così da costituire una specialità, riassunta nel titolo di *Madonne del Luini*: a quel modo che nell'opera, pure complessa e feconda del Sanzio, si distingue il gruppo delle *Madonne di Raffaello*.

Già si ebbe campo di riprodurre, nelle più varie attitudini, il soggetto della Vergine seduta col bambino, in affreschi e pale d'altare, di cui risultò possibile riconoscere e designare l'originaria destinazione, e quindi il periodo al quale possano riferirsi: fra quelle varie soluzioni dello stesso tema, si potranno facilmente innestare le altre che qui presentiamo ordinate, delle quali non sarebbe possibile di riconoscere oggidì la originaria provenienza, essendo già difficile, per la maggior parte delle medesime, di ricostituire le più recenti vicende. Si tratta di un complesso di madonne, che dal più semplice aggruppamento limitato al bambino, danno occasione ad un progressivo sviluppo del tema, col-

---

[1] Nel corso delle indagini per raccogliere il materiale di questo volume, ebbi a sperimentare le parole di Paul Mantz, nell'occasione della Mostra d'arte antica in Milano, del 1872. « Il n'est pas besoin de demander si dans une exposition aussi essentiellement milanaise, il y a des Luini. Il y en a trop: non qu'on puisse se lasser d'étudier les productions de ce maître delicat, mais parceque tout le mond à Milan s'imagine avoir au moins un Luini ». *(Gazette de Beaux Arts*, VI, 456).

l'intervento del S. Giovanni dapprima, poi di S. Anna, S. Elisabetta, S. Giuseppe, od altri Santi. La serie permette, non solo di constatare questo sviluppo, in relazione del progredire della stessa tecnica pittorica, ma di avvertire e distinguere le varianti dall'autore introdotte nel ritornare sul medesimo soggetto, o le modificazioni che si possono considerare come opera di allievi, o di copisti.

Londra — Wallace Collection.

La tavola Layard (I) è destinata ad aprire la serie col primo esempio di Madonna a mezza figura, reggente il figlio in piedi: il nostro pittore si rivela specialmente nel volto della Vergine, la di cui composta dolcezza spicca fra la capigliatura, disciolta lungo le guancie, mentre nel bambino non si manifesta ancora quella vivacità di espressione, che divenne la caratteristica infantile nel Luini: è una tavola che si può ascrivere al periodo fra il 1512 e il 1515. Il tema si svolge maggiormente nelle tavole Wellington, (II) Czernin (III) Wallace, che ripetono l'identico motivo: la Vergine, deposto il libro, trattiene colla sinistra il bambino, al quale porge colla destra un fiore: mentre nella tavola dell'Ermitage (IV) al libro è sostituito un arbusto, dal quale la Vergine coglie il fiore. Quest'ultima tavola, è da ritenersi una copia, essendo più debole delle altre tre, fra le quali si presenta come più genuina quella Wellington: a questo gruppo si accosta ancora la tavola Oggioni (V). Le due tavole di Digione (VI) e di Napoli (VII), svolgono lo stesso tema con maggiore ricercatezza di esecuzione: l'atteggiamento del

bambino, più animato, si compone con quello della madre; le numerose varianti nei particolari dell'abbigliamento, attestano che si tratta di due lavori genuini, quello di Napoli accennando ad essere di data posteriore. Un altro gruppo di tavole, di maggiore interesse, si presenta col tema della Vergine avente in grembo il bambino: apre degnamente la serie, la Madonna del roseto, a Brera (VIII), piena di dolce nobiltà: mentre le tavole Wallace (IX) Litta Modignani (X), Hage (XI), ripetono con grande libertà di svolgimento, lo stesso tema, caratterizzato dalla vivacità del bambino. A questo gruppo si può coordinare la tavola del Museo Kaiser Friedrich, di Berlino.

Berlino — Museo Kaiser Friedrich.

Due tavole Dal Verme, (XII), e Ambrosiana (XIII), aprono la serie delle composizioni col S. Giovanni Battista, che porge al bambino un fiore: le varianti fra le due tavole sono affatto secondarie, ed accennano quindi a derivazione da esemplare che non ci è noto: le due tavole seguenti, Pepys (XIV) e Mond (XV) interessano la medesima composizione con un fondo a paese: la seconda, certamente del Luini, richiama colla posa del S. Giovanni un particolare nella Vergine delle Roccie: ma il disegno, e la modellazione costituiscono un saggio cospicuo delle caratteristiche del nostro pittore. La tavola Pepys reca nell'angolo inferiore la scritta GAUDENCIO, e infatti vi sono, nel dipinto, dei particolari che richiamano Gaudenzio Ferrari; ma non è da escludere che appunto in base a questi richiami, quella scritta sia stata aggiunta poste-

riormente, rimanendo ad ogni modo la tavola una non dubbia derivazione dal Luini.

Le due tavole Brera (XVI) e Lichtenstein (XVII) ripetono il soggetto del S. Giovanni e del bambino; nella seconda ha notevole importanza il fondo a paese montuoso, coi particolari che sono abituali al Luini [1].

Coll'aggiunta della figura di S. Anna, abbiamo un altro gruppo di dipinti: quelli Ambrosiana (XVIII) e Colonna (XIX) offrono due edizioni, si può dire identiche, della composizione del S. Giovanni e del bambino che si abbracciano, motivo che si ritrova, con qualche reminiscenza leonardesca, nella tavola al Prado (XX). Una serie di Madonne col bambino ed altre figure di Santi, si inizia colla tavola di Budapest (XXII), colla Vergine fiancheggiata da S. Caterina e da S. Barbara: della quale tavola esiste qualche antica copia. Il Poldi Pezzoli (XXIII) ci presenta la Vergine colla S. Caterina che riceve l'anello dal bambino: la collezione Cook (XXIV), la Vergine col S. Giorgio, e un angelo che suona il liuto: abbiamo infine al Louvre (XXV), la Vergine col bambino addormentato, circondata da angeli.

La serie delle Madonne si può chiudere colla tavola dell'Ambrosiana, raffigurante la Sacra famiglia col S. Giovanni (XXVI).

Questa tavola del Luini figura nell'atto di donazione del Cardinale Federico Borromeo alla Biblioteca Ambrosiana, del 28 aprile 1618, così descritta: « Una Madonna con S. Anna, N. S. e S. Giovanni piccoli, con S. Giosefo, di mano di Bernardino Luino, alta due braccia e larga un'e mezzo, con cornice dorata, quadro principale » [2].

---

[1] Di un'altra composizione del Luini col bambino e S. Giovanni scherzante con un agnellino, e il fondo a paesaggio montuoso, si conoscono due esemplari: l'uno, già nella Collezione Münchhusen, venduto a Colonia nel 1887; l'altro a Langton (Berwich), compreso nella vendita Doetsch.

[2] Questa tavola formò parte del gruppo di opere d'arte, disegni e codici, che nel 1797 venne asportato dall'Ambrosiana e spedito a Parigi: nella stima fatta in quella circostanza dalla Direzione del Louvre, la tavola venne valutata L. 50.000: somma ragguardevole, per quell'epoca, anche in confronto colla stima di altre opere d'arte.

Venezia — Collezione Sir H. Layard.

Fot. Alinari.

Londra — Collezione Wellington.

Fot. Braun.

Vienna — Collezione Czernin.

Fot. Lővy.

Pietroburgo — Museo dell'Ermitage.

Fot. Hanfstengl.

Milano — Pinacoteca di Brera - Legato Oggioni.

Fot. Anderson.

Digione — Museo Civico.

Fot. N. D.

Napoli — Museo Nazionale.

Fot. Anderson.

Milano — Pinacoteca di Brera.

Fot. Anderson.

Londra — Collezione Wallace.

Fot. Braun.

Affori — Collezione Litta Modignani.

Fot. Ferrario.

Nivaagaard — Collezione Hage.

Fot. Elfelt.

Milano — Collezione Dal Verme.

Milano — Biblioteca Ambrosiana.

Fot. Anderson.

Londra — già Collezione Pepys.

Fot. E. Gray.

Londra — Collezione Mond.

Fot. Braun.

Milano — Pinacoteca di Brera.

Fot. Anderson.

Vienna — Museo Lichtenstein.

Fot. Gesellsch.

Milano — Biblioteca Ambrosiana.

Fot. Anderson.

Roma — Collezione Colonna.

Fot. Anderson.

Madrid — Museo del Prado.

Fot. Hanfstengl.

Budapest — Museo.

Fot. Hanfstengl.

Budapest — Collezione Szentekkel.

Fot. Hanfstengl.

Milano — Museo Poldi Pezzoli.

Fot. Anderson.

Londra — Collezione T. Cook.

Fot. Braun.

Parigi — Museo del Louvre.

Fot Braun.

Milano — Biblioteca Ambrosiana.

Fot. Anderson.

Cartone per la S. Anna.
Diploma Gallery — Burlington House, Londra.
m. 1.01 × m. 1.39.

Fot. Braun.

Nel suo *Museum*, il Cardinale ribadisce la importanza del dipinto « Tabula satis ampla magnitudinis est, quam nos satis magno pondere auri emimus extimantque Pictores, nihil ab Artifice illo factum fuisse perfectius ». A questo elogio, il Card. Federico Borromeo aggiunge tosto: « non tamen tota gloria Tabulæ hujus ad Luinum spectat, sed cum Artifice alio summo communicatur. Leonardus is fuit, qui cum exquisitissime delineasset opus, Luinus deinde contulit ei quod pulcherrimum, praestantissimumque dare poterat, suavitatem nempe quondam, et teneros, piosque motus, ac vultus ». Risulta da questo passo come, ad un secolo di distanza dalla morte di Leonardo e di Luini, la tavola dell'Ambrosiana fosse ritenuta come il frutto di una collaborazione di questi due artisti. Ad appoggiare tale opinione si poteva citare la circostanza che, nel suo *Trattato della Pittura*, il Lomazzo ricorda come Aurelio Luini possedesse, oltre ad una raccolta di cinquanta caricature di Leonardo, il cartone da questi fatto per il quadro della S. Anna: materiale che si poteva ritenere gli fosse pervenuto per eredità paterna. Si tratterebbe del cartone di proprietà dell' Accademia di Belle Arti in Londra, conservato nella Diploma Gallery-Burlington House, il quale corrisponde alla tavola del Luini, salvo l'aggiunta della figura di S. Giuseppe.

Il Cardinale Federico Borromeo, pur non identificando la composizione vinciana sulla quale si sarebbe imperniata l'asserita collaborazione di questi col Luini, e pure assegnando a questa collaborazione un significato eccessivo, ha segnalato un primo nesso fra le due opere d'arte, sul quale può essere avviato un lavoro d'indagine, poichè il cartone si trovava in Milano al suo tempo, avendo il Padre Resta in una sua lettera riferito come si conservasse nella Casa Arconati, pervenuto a questa dopo la morte di Pompeo Leoni, nel 1610: ci troviamo quindi nell'ambiente stesso delle vicende dei manoscritti vinciani, riportati dalla Francia, dopo la morte di Leonardo, dall'allievo ed erede Francesco Melzi. Le vicende del cartone, dopo il possesso Arconati, si possono ancora ricomporre abbastanza di sèguito; rimasto in Casa Arconati durante più di un secolo, passava in proprietà del Marchese Casnedi, presso il quale lo vide, come recente acquisto, l'inglese Edward Wright: nel 1749 si trovava a Ve-

nezia, presso la famiglia Sagredo, dalla quale nel 1763, Robert Udny fratello del console inglese a Venezia, acquistava il cartone per portarlo a Londra, dove nel 1791 figura già in possesso dell' Accademia di Belle Arti. Tale successione di proprietà non corrisponderebbe però colla già citata notizia del Lomazzo, che scrive: «come già fece Leonardo da Vinci nel cartone della S. Anna, che fu poi trasferito in Francia, ed ora trovasi in Milano presso Aurelio Luini pittore» (*Trattato della Pittura*, pagina 171 ediz. 1585); il che lascierebbe intravvedere la circostanza di fatto che, ritornato il Melzi in Lombardia mentre il Luini già si era affermato nell'arte sua, questi si fosse interessato ai disegni di Leonardo, spinto da quella ammirazione che doveva farne un allievo spirituale: il pensare che il Luini abbia desiderato di possedere il cartone del maestro, ed abbia provato il bisogno di innestare sullo schema di quella creazione, il fascino e la grazia del colore, si presenta come una logica deduzione. Certo, si potrebbe oggi concludere che, come l'arte di Leonardo ha trasfuso molte delle sue qualità pittoriche nel Luini, così la tavola di questi all' Ambrosiana, possa indurci a ravvisare di mano del Luini anche il cartone dell' Accademia di Londra. Siamo dinnanzi ad una immediata testimonianza dei rapporti ideali fra i due artisti; ma spingere più innanzi le deduzioni sarebbe arrischiato. Come già si disse, non abbiamo, di mano del Luini, un numero sufficiente di disegni che siano sicuramente suoi, dai quali si possano dedurre quelle caratteristiche personali di tecnica, che ci ajutino ad identificare la sua mano nel cartone di Londra.

La ipotesi più naturale sarebbe che il Luini abbia approfittato di una composizione sommariamente accennata, sul tema che Leonardo andò maturando per la sua S. Anna « *in gremio matris* », a partire dal 1501 — alla quale epoca una lettera diretta ad Isabella D'Este dà notizia che Leonardo lavorava al cartone per una S. Anna — venendo sino agli ultimi anni di sua vita in Francia, dove lavorava ancora ad una composizione rimasta incompiuta, e differente dal cartone di Londra. Il Luini può essere venuto nel possesso materiale del cartone, dati i rapporti che non dovettero mancare fra lui, devoto ammiratore, e

il Melzi erede di Leonardo; ma poichè con tale ipotesi non si spiegherebbe la presenza del cartone, sul finire del sec. XVI — presso il figlio Luini secondo il Lomazzo, e presso Pompeo Leoni secondo il P. Resta — così si dovrebbe supporre che l'Arconati abbia acquistato il cartone, non già assieme ai codici vinciani del Leoni, da lui donati all'Ambrosiana, ma dallo stesso Aurelio, o alla morte di questi nel 1593, risultando più che spiegabile il formarsi della tradizione, raccolta più tardi dal Padre Resta, che tanto i codici, quanto il cartone vinciano provenissero dal Leoni. Rimane ad ogni modo aperto il campo a quelle altre ipotesi che, mosse dall' intento di maggiormente approfondire i rapporti fra le due opere d'arte, abbiano a raccogliere ulteriori indicazioni sulle loro vicende.

Chantilly — Museo Condé.

Fot. Braun.

Fra le numerose raffigurazioni di Gesù in grembo alla Vergine, e quelle nelle varie scene della Passione, trovano posto altre raffigurazioni ed episodi del Redentore: la predilezione del Luini per i putti si è applicata nel raffigurare Gesù come Salvatore del mondo, nella piccola tavola del Museo di Chantilly. Uno studio per questa composizione si può ravvisare nel disegno a matita, alla Biblioteca Ambrosiana, offrente i caratteri del nostro pittore; e la circostanza che lungo i contorni della figura si veggono piccoli fori i quali ebbero indubbiamente a servire per riportare il disegno sulla tavola, conferma trattarsi

Biblioteca Ambrosiana.

Fot. Gigi Bassani.

Londra — Galleria Nazionale (già nella Galleria Borghese, a Roma).

Fot. Braun.

Biblioteca Ambrosiana.

Fot Anderson.

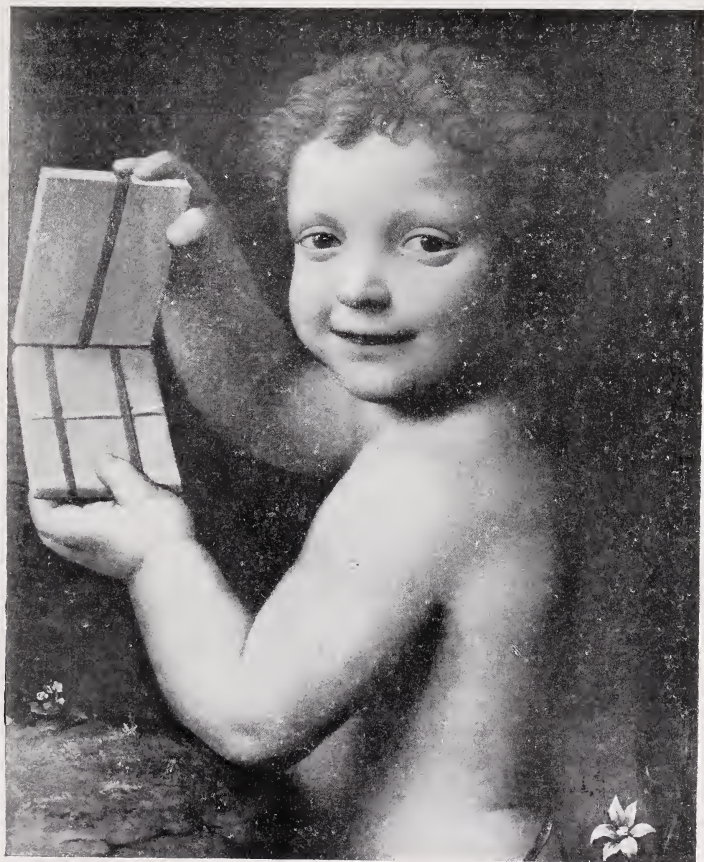
di uno studio originale. Nel dipinto si notano alcune modificazioni secondarie, il che risponderebbe alla già segnalata libertà di svolgimento, che il pittore voleva riservarsi durante la definitiva esecuzione. Nella Galleria Estense di Modena si conserva una tavola collo stesso soggetto di Chantilly, e nelle stesse dimensioni, che il Direttore della Galleria, Prof. G. Bariola, giudica però come debole copia di quell'originale.

Una mezza figura di Cristo adolescente si conserva alla Biblioteca Ambrosiana, così descritta nell'atto di do-

Londra — Collez. Farrer. Fot. Braun.

Biblioteca Ambrosiana.

Biblioteca Ambrosiana.

Fot Anderson.

Peterborough — Collezione Contessa di Carysfort.

nazione del 1618: « un Salvatore in età giovanile, in atto di dar la benedizione, di mano del Luino, alto once otto e mezza e largo sette e mezza ». Lo stesso Gesù in mezzo ai Farisei fu tema trattato dal Luini, nell' originale già esistente nella Galleria Borghese in Roma, ed ora nella Galleria Nazionale di Londra; una riproduzione si conserva a Roma nel Palazzo Spada, mentre non mancano, in altre collezioni private, copie di minore merito (1).

Anche la figura del S. Giovanni coll'agnello, conservata alla Biblioteca Ambrosiana, riconferma la predilezione del Luini nel raffigurare i bambini; alla grazia ingenua di quella ricciuta testina, merita di essere contrapposto il più aperto sorriso del bambino nella Collezione Carysfort (Peterborough), che richiama il bambino nella pala di S. Giorgio (pag. 39). Nella stessa Biblioteca Ambrosiana, oltre al già menzionato disegno corrispondente alla tavola di Chantilly, sono esposti due schizzi, che si possono ritenere studi del Luini per i suoi aggruppamenti infantili (2). Nella Collezione Farrer a Londra si conserva una tavoletta, proveniente dalla Raccolta Visconti Arese di Milano, con tre putti, attribuita al Luini, la quale venne con tale nome esposta alla mostra del Burlington Club, del 1898.

Un soggetto per il quale il Luini dimostrò particolare predilezione, è quello dell'Erodiade: cinque svolgimenti si conoscono per tale episodio, senza contare qualche derivazione, di cui si può escludere, senza alcuna esitanza, l'attribuzione al Luini, come quella del Museo di Bruxelles. Alla composizione più semplice di Vienna (I), nella quale la testa del precursore è già posata sul vassojo, seguono quelle di Napoli (II), Parigi (III), Milano (IV), nell'atto che il carnefice, di cui si vede soltanto la mano sinistra, tiene la testa ancora sospesa pei capelli: Erodiade volge a destra lo sguardo, e nella tavola del Louvre il Luini le assegna il tipo femminile che gli era particolarmente famigliare, mentre la tavola di Napoli si distingue per la espressione dolorosa della figlia

---

(1) La stessa figura del Cristo nell'atto di disputare, ma senza i Farisei, si conserva a Brigthon, nella Collezione Cohen, riprodotta dal Williamson, a pag. 40.

(2) Il disegno superiore a pag. 561, sembra infatti uno studio per il dipinto del Luini, nella Raccolta A. Vonwiller, in Milano.

(I) Vienna — Galleria Imperiale.

Fot. Lövy.

(II) Napoli — Collezione del Duca d'Ascoli.

(III) Parigi — Museo del Louvre.

Fot. Braun.

(IV) Milano — Galleria Borromeo.

Fot. Marcozzi.

(V) Firenze — Galleria degli Uffizi.

Fot. Alinari.

(VI) Madrid — Museo del Prado.

Fot. Hanfstengl.

(II) Londra — Collezione Mond.

Fot. Braun.

(I) Pietroburgo — Galleria dell'Ermitage.

Fot. Hanfstengl.

(III) Roma — Galleria Borghese.

Fot. Brogi.

(IV) Londra — Collezione Parry.

Fot. Braun.

(VI) Windsor.

Fot. Hanfstengl.

(V) Copenhagen — Galleria Reale.

di Erode. La composizione si complica, ma non migliora nelle tavole di Firenze (V) e di Madrid (VI), nelle quali interviene la figura del carnefice: l'attribuzione al Luini riesce, per queste due ultime tavole, meno sicura e spontanea.

Della raffigurazione di Santa Caterina d'Alessandria, già si ebbe a constatare la particolare predilezione nutrita dal Luini, nei lavori ad affresco; non poteva quindi mancare, nella serie dei dipinti su tavola un' altra testimonianza di tale predilezione. La composizione a mezza figura di questa santa, collo sguardo volto su di un libro che tiene fra le mani, non solo fu ripetuta dal Luini stesso, ma ebbe numerose copie, ed anche adattamenti ad altri soggetti. La S. Caterina della Collezione Mond a Londra (II) ci offre l'esemplare più genuino, al quale può essere contrapposto quello dell'Ermitage (I): non è difficile di ravvisare nella tavola della Galleria Borghese (III) una copia della caratteristica figura, adattata a rappresentare S. Agata: mentre nella testa di donna della Galleria Parry (IV), possiamo ravvisare uno studio dal vero per il tipo adottato dal Luini: altri esemplari sono a Copenhagen (V) a Windsor (VI), mentre antiche copie si conservano ad Augsbourg, nel Museo Malaspina a Pavia, all'Ambrosiana di Milano.

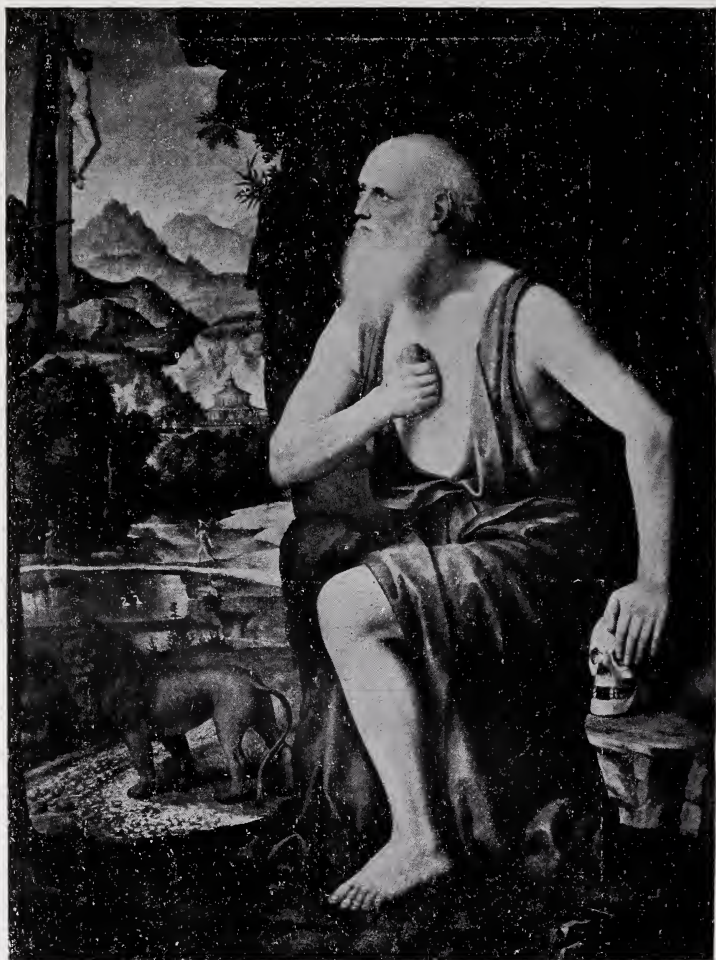
Due altri santi, che il Luini introdusse frequentemente nei suoi dipinti, sono: S. Gerolamo e S. Sebastiano.

La figura del S. Gerolamo si prestava per ripetere quei tipi di vecchi dalla lunga barba, che il pittore introdusse nei suoi affreschi, e contribuirono a formare la leggenda che fossero autoritratti: le due figure di S. Gerolamo, che si conservano a Milano (Crespi, e Poldi Pezzoli) e le due di Vienna (Harrach, e Museo Imperiale), aggiunte a quella già riprodotta a pag. 334, offrono una interessante varietà di paesaggi, con tutti i particolari prediletti dal pittore. La figura di vecchio, nella tavola Harrach, ci dà l'impressione di un ritratto dal vero, che ravvisiamo in altri dipinti del Luini.

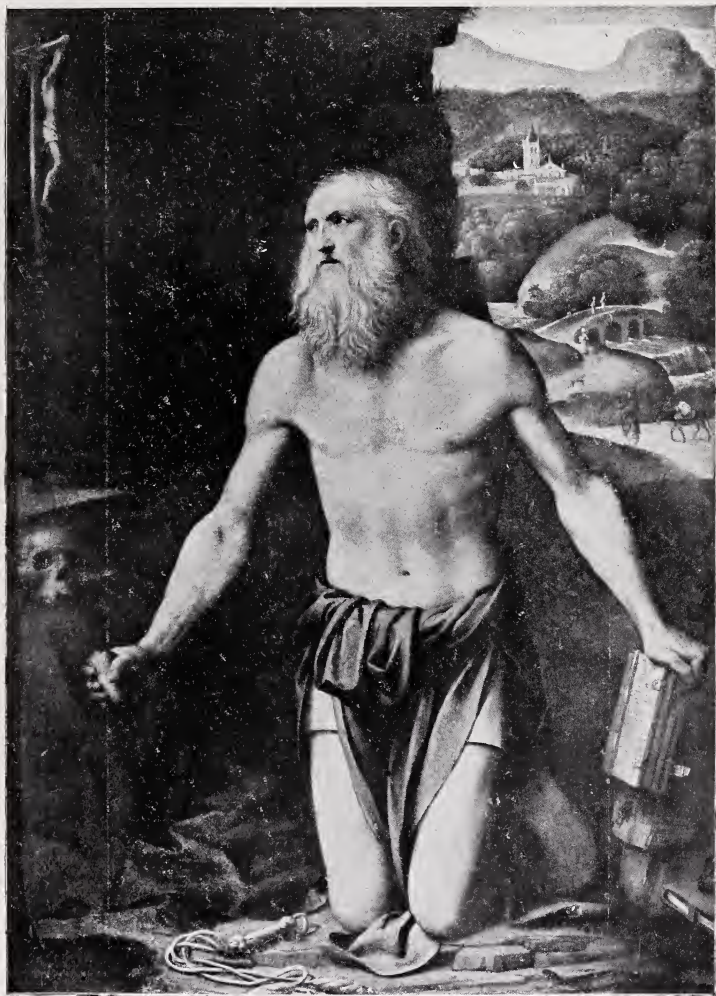
Anche per il S. Sebastiano, il pittore dimostrò particolare predilezione, accompagnandone spesso la raffigurazione con quella di S. Rocco: ma, mentre non ci è rimasta alcuna tavola con questo santo, due dipinti abbiamo del S. Sebastiano, a Bruxelles, e all'Ermitage.

Milano — Galleria Crespi.

Fot. Braun.

Vienna — Galleria Harrach.

Fot. Lövy.

Milano — Museo Poldi Pezzoli.

Fot. Anderson.

Vienna — Galleria Imperiale.

Fot. Lövy.

Pietroburgo — Museo dell'Ermitage.

Fot. Hanfstengl.

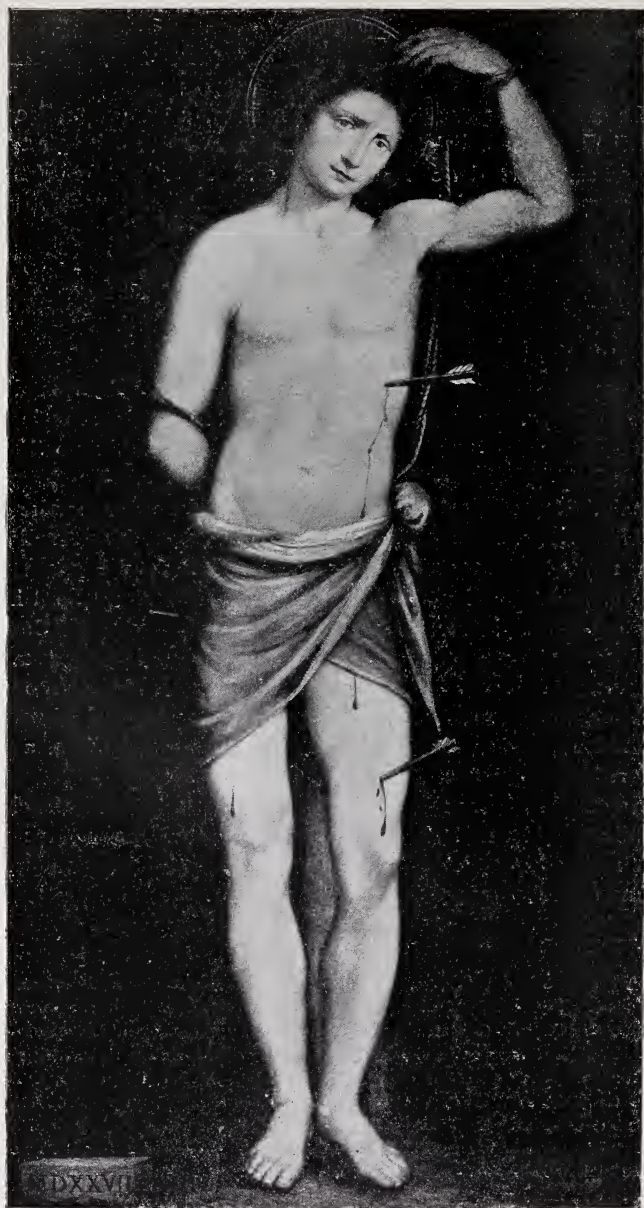
La tavola di questo Museo ci presenta, a sua volta, i caratteri di un ritratto, e la stessa iscrizione che sta sopra una targa, appesa all'albero del martirio, contribuì a formare in tal senso una leggenda sul dipinto:

QVAM LIBENS
OB TVI AMOREM
DVLCES IACVLOS
PATIAR MEMENTO

Ritenuta come opera di Leonardo da Vinci, allorquando al tempo del primo impero passò da Torino in Francia, si volle ravvisare, in questo S. Sebastiano, il ritratto di Massimiliano Sforza, che fu Duca di Milano negli anni 1512-1515, e morì nel 1530 in Francia. L'iscrizione parve allusiva alle traversie subìte dall'infelice primogenito di Lodovico il Moro, ma si tratta di una interpretazione arbitraria; d'altra parte, il tipo del santo non corrisponderebbe al ritratto di Massimiliano Sforza, che il Luini stesso ebbe a dipingere nella serie Atellana, riprodotta nel Cap. VI (vedi pag. 294); e nemmeno si vedrebbe la ragione per averlo raffigurato in S. Sebastiano, giacchè la tecnica del dipinto porterebbe la esecuzione fra il 1520 e il 1530, alla quale epoca il secondogenito Francesco II Sforza già si era atteggiato a successore nel Ducato di Milano [1].

La tavola di Bruxelles reca in basso la data MDXXVII, che la farebbe anteriore al S. Sebastiano affrescato in Lugano: vi è però nell'assieme della figura una certa debolezza di disegno, che non corrisponderebbe con quell'epoca.

---

[1] Le vicende del dipinto, che dopo il 1862 venne trasportato su tela, nelle dimensioni di m. 1.06 per m. 1.96, si possono ancora ricostituire: figurava nel catalogo del Cabinet Crozat, pubblicato nel 1775, più tardi nell' Inventario della Galleria dell'Ermitage 1785, ritenendosi fosse stato donato dalla Imperatrice Caterina II: nei primi anni del secolo XIX si trovava, non si sa come, a Torino presso un francese Dubois, che per L. 100.000 lo vendette a un principe italiano: alla morte di questi, la tavola andò all'asta, acquistata dal cav. Bistoli di Roma, e successivamente dalla casa Wolsey-Moreau di Parigi, che per L. 60.000 la cedette nel 1862 all'Imperatore Alessandro II, per tornare nuovamente nella Galleria dell'Ermitage.

Bruxelles — Museo Somzée.

Fot. Bruckmann.

Dall'opera del Luini passata in rassegna, già risulta una quarantina di figure, dal vero, introdotte per la maggior parte in composizioni religiose, come devoti; cosicchè si può pensare che la particolare attitudine del pittore per i ritratti, debba avergli procurato altre occasioni per applicarsi a questo ramo dell'arte sua: sgraziatamente non ci rimangono dipinti, nei quali si possa identificare in pari tempo il pittore ed il soggetto, come nei due esempi maggiori di Alessandro Bentivoglio e di Ippolita Sforza; una mezza figura di donna col bambino in grembo, nella Collezione Farrer di Londra, vi è ritenuta come la Vergine con Gesù, mentre ha tutti i caratteri di un ritratto, per l'abbigliamento e il particolare della fascia, già segnalato in nota a pagina 37. Ma, fra le tavole del nostro pittore che ancora ci rimangono da considerare, qualcuna potrebbe essere con maggiore sicurezza giudicata come un saggio di ritratto. Così, la bella tavola del Museo Borromeo, lascia intravvedere nella raffigurazione della Susanna le caratteristiche di un ritratto dal vero, come pure la mezza figura di donna con vaso, nella Collezione Lansdowne: nella grazia femminile di questi dipinti si compendia tutto il fascino dell'arte del Luini. Ancora un disegno dell'Ambrosiana, ci presenta il pittore nello svolgimento dell'opera sua, già delicatamente geniale nel primo abozzo di uno studio dal vero; e sono questi saggi indiscussi del Luini, che ci conducono a riconoscere il maestro nell'altro dipinto, che indubbiamente ci presenta un ritratto femminile,

Londra — Collezione Farrer.

Fot. Braun.

Milano — Museo Borromeo.

Fot. Marcozzi.

Londra — Collezione Lansdowne.

Biblioteca Ambrosiana.

Fot. Gigi Bassani.

Ritratto d'ignota.
Collezione Benson — Londra.

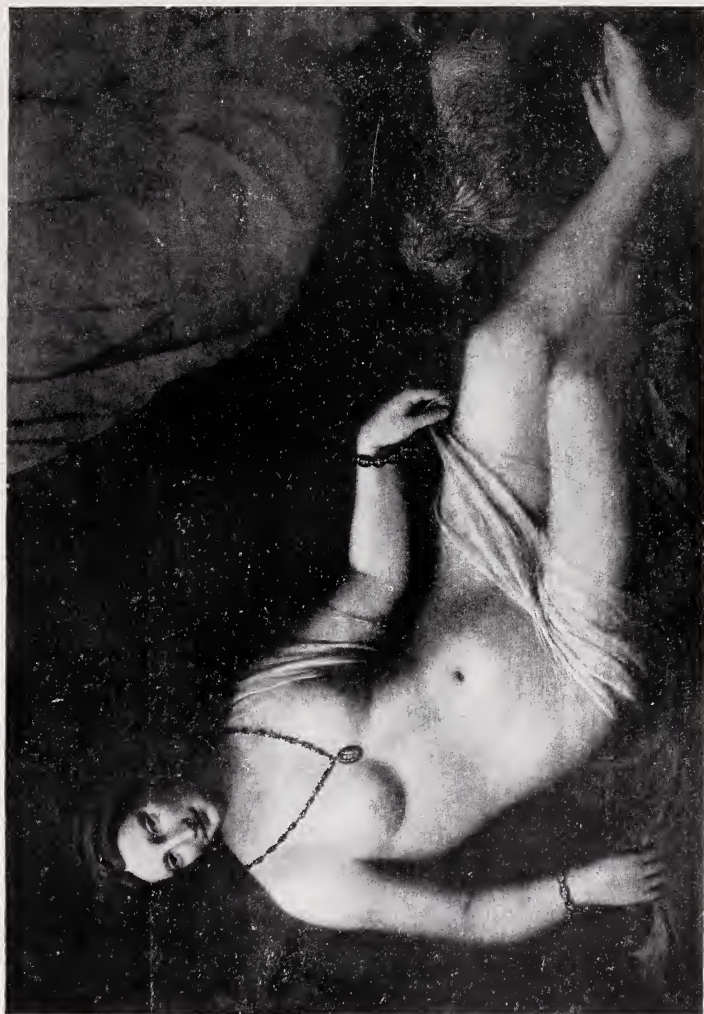
Fot. Braun.

conservato nella Raccolta Benson, in Londra: malgrado la diversità della tecnica e le differenti condizioni di conservazione, sono manifesti i legami fra questo ritratto di ignota, e quello di Ippolita Sforza, riprodotto a pag. 357.

Dopo questi esempi dell'arte del Luini, nei quali la interpretazione del vero si svolge con serena naturalezza, si direbbe che perdano d'interesse le poche composizioni di carattere profano, che ci presentano il nostro pittore fuori dalla cerchia sua abituale. La Flora di Hampton Court, come la Colombina dell'Ermitage (vedi pag. 442) non ci rivelano interamente il nostro pittore [1]: la Venere della Collezione Mond, che il Morelli riconobbe opera del Luini, non ne accresce la fama: ed anche l'altra composizione allegorica di donna nuda, stringente nella destra due ali, e nella sinistra una tartaruga, seduta su di un piedistallo coll' iscrizione MEDIVM TENVERE BEATI, di cui rimane solo una copia, e alla quale si riferisce il fram-

Flora — Hampton Court.

Fot. Braun.

(1) A questi due dipinti si può collegare quello della « Modestia e Vanità » già nella Galleria Sciarra in Roma, ed ora nella Collezione Edmondo Rothschild a Parigi, che il Morelli volle ascrivere alla *maniera grigia* del Luini; il soggetto, interpretato anche come « Marta e Maria Maddalena » non risulta ben definito. Di questa composizione si conosce una copia a Farham (Dorset), King John's House, e al Museo di Costanza.

Collezione Mond — Londra.

Fot. Braun.

Raccolta Frizzoni Salis — Bergamo.

Fot. Alfieri Lacroix.

Raccolta Tallachini — Milano.

Fot. Alfieri Lacroix.

mento, forse originale, nella Raccolta Frizzoni-Salis, non è opera che ci presenti un nuovo aspetto del Luini, al di là del campo nel quale dominò con quel sentimento di grazia senza affettazioni, di poesia sincera e profonda, che già mancava agli artisti contemporanei suoi, sedotti e travolti dagli artifici del manierismo.

Elencare tutte le opere che, in raccolte pubbliche e private, sono erroneamente attribuite al Luini, sarebbe còmpito di non facile esaurimento: già si disse come la tecnica del pittore abbia facilmente suscitato seguaci, imitatori, ed anche contraffattori. Ad ogni modo gioverà segnalare alcuni degli esempi più notevoli di erronee attribuzioni in pubbliche gallerie: nella Galleria Hampton Court, la Santa Caterina colla palma nella sinistra, ritenuta opera del Luini, sarebbe da considerare invece come lavoro del Gianpietrino; la Vergine col bambino, nella R. Galleria di Monaco, anzichè lavoro del Luini, deve ritenersi di Marco da Oggiono: l'altra Vergine col bambino, all'Ermitage, sembra per la debolezza del disegno e dell'espressione, una copia. Già si ebbe occasione per escludere, come opera del Luini, la Erodiade del Museo Somzèe di Bruxelles, imitazione di fattura tedesca: così al Museo del Prado in Madrid, è copia piuttosto grossolana il dipinto del Bambino abbracciante S. Giovanni. La S. Caterina attribuita al Luini, nella Pinacoteca di Monaco, ha piuttosto i caratteri di un lavoro di Cesare Magnis: e la Vergine col bambino e S. Giovanni, agli Uffizi, sino a questi ultimi tempi assegnata al Luini, richiama

Hampton Court.

Fot. Braun.

attribuito al Luini

Collezione Leatham.

Fot. Mansell.

attribuito al Cavazzola.

Museo Poldi Pezzoli.

Fot. Anderson.

invece il Marco d'Oggiono: mentre alla Galleria Pitti la Santa Caterina è da assegnare al Gianpietrino, anzichè al Luini, ed al Bachiacca la Maddalena. Infine, deve escludersi, come opera del Luini, il dipinto di Tobiolo condotto dall'angelo, nel Museo Poldi Pezzoli, falsificazione di non antica data, eseguita in base al disegno dell'Ambrosiana, riprodotto a pag. 329.

Non mancano, ad ogni modo, attribuzioni al Luini di dipinti aventi indiscusso valore intrinseco, e che non sono, nè copie nè dirette derivazioni da opere del nostro pittore, pur presentando singolare affinità. Tale è il caso, che merita di essere segnalato, del frammento di pala, raffigurante una Santa con palma, nella Collezione Leatham, ragionevolmente ritenuta come opera del Luini, e per la quale non sarebbe stato facile il sostituire un'attribuzione più attendibile, se una testimonianza categorica non escludesse il nome del Luini. Infatti, una tavola che indubbiamente formò parte dello stesso polittico cui appartenne quella figura di martire, si trova nel Museo Poldi Pezzoli in Milano, e basta avvicinare le riproduzioni di quei due frammenti (vedi a pagina 590) per rimuovere qualsiasi dubbio in proposito. Ora il dipinto al Museo Poldi Pezzoli è attribuito a Paolo Morandi, detto il Cavazzola, di cui si conserva a Milano un altro lavoro, colla firma *Paulus f.* nella Collezione Trivulzio: ma qualunque sia la diversa attribuzione che si voglia assegnare al frammento Poldi Pezzoli, questo si stacca dall'arte

Museo Filangeri — S. Prassede - Napoli.

del Luini, per modo da distruggere implicitamente l'attribuzione, sin qui ammessa, per l'altro frammento Leatham.

Questi vari esempi di attribuzioni che attendono una rettifica, concorrono a dimostrare la fallacia di giudizi troppo recisi, basati ancora sopra la popolarità che il nome del Luini aveva saputo per tempo acquistarsi; e queste pagine, coll'abbondante materiale di riproduzioni di opere, per la maggior parte delle quali non è dubbia la paternità, o di opere che sono diretta derivazione dall'arte del Luini, varranno a circoscrivere sempre più le caratteristiche di questo pittore, ed a renderne più sicuro l'apprezzamento.

R. Accademia di Venezia.

Fot. Jacobi.

APPENDICE

Dalla Casa Rabia (?) — Museo del Louvre - Parigi.

Fot. Braun e C.

APPENDICE.

L luogo di nascita, il nome, la famiglia di Bernardino Luini costituiscono il tema per un gruppo di indagini fra di loro necessariamente collegate, dovendo per la scarsità delle notizie, sussidiarsi e controllarsi a vicenda. Si tratta però di indagini aventi importanza secondaria rispetto all'opera del pittore, ed è per questa considerazione che si vollero svolgere separatamente, confinandole in questa appendice; poichè il genio del Luini ha una fisionomia improntata ai caratteri di tutta una regione, che il pittore riassume ed individua: ed è di scarso interesse, per non dire superflua, la materiale ricerca del luogo di nascita, inspirata solo ad un concetto di campanilismo, anzichè allo spassionato intento di chiarire le origini del pittore.

Chi volesse riassumere la biografia del Luini in base alle notizie riportate e ripetute sino a questi ultimi anni, si ridurrebbe a questo cenno sommario: — Figlio di Giovanni Loterio [1] nato

---

[1] L'asserzione si basava sopra l'indicazione di un atto, in data 23 marzo 1473 « recepto per Johannem Carnisium mediolani notarium » nel quale è menzionato

in Luino, sul Lago Maggiore, verso il 1460, e vissuto sino ad età molto avanzata: padre di tre figli, collaboratori suoi, il primogenito dei quali di nome Aurelio. — L'epoca della morte, ormai definitivamente accertata, ha già contribuito a rettificare una parte degli errori, che in quelle poche linee di biografia si condensano: morto nel 1532, il Luini non potè avere a collaboratori i figli suoi, e solo il primogenito, di nome Evangelista, potrebbe avere raccolto qualche insegnamento paterno: mentre la nascita del Luini tende, di conseguenza, a spostarsi verso la fine del secolo XV, per contenersi nell'ultimo ventennio.

Riguardo alla patria, si comprende come, di fronte al persistente prestigio dell'opera del Luini durante lo stesso periodo della decadenza artistica, l'onore di avergli dato i natali sia stato disputato da varie località, senza però che le più minute ricerche — compiute specialmente dall' ing. Emilio Motta — abbiano potuto apportare qualche luce. I due argomenti sui quali si basa la tradizione, comunemente ammessa, che il Luini sia nato nell'omonimo paese sulla riva lombarda del Lago Maggiore, sono: il nome suo interpretato, non già come designazione di famiglia, ma come indicazione del luogo di nascita: e l'esistenza in Luino di un affresco attribuito al nostro pittore. Sgombreremo tosto il campo da questo secondo argomento; esiste infatti nella chiesa di S. Pietro, adiacente al camposanto di Luino, un affresco rappresentante l'*Adorazione dei Magi:* ma, per quanto si voglia ammettere e tenere calcolo che sia stato ridipinto, chi si trovi al cospetto di quell' affresco non può a meno di provare una certa sorpresa, pensando che al Luini siasi potuto attribuire un'opera così debole nella composizione d'assieme, e scorretta negli atteggiamenti, pure astraendo dalle altre ancor più gravi defi-

---

« Bernardinus filius Joh. Lutherii de Luyno »: ma la circostanza che la citazione di Bernardino si riferisce al fatto che questi si trovava detenuto e confesso di avere percosso e ferito alla testa un famigliare del Castellano di Porto Valtravaglia, esclude che si possa ravvisare in quel Bernardino — per quanto si voglia ritenere fosse ancora giovinetto nel 1473 — il nostro pittore. Il padre Giovanni Loterio era pretore in Valsassina e Capitano del lago di Como nel 1478, pretore di Tirano nel 1480 (ex registro officialium ducal. fol. 104-106, in Cod. n. 83 segnato + nella Bibl. Capitolare di Milano).

cienze di espressione di colorito, da mettere a carico delle subite manomissioni. Se un giudizio ci è suggerito da questo simulacro di composizione, si è quello di trovarci di fronte ad un pittore secondario, il quale inspirandosi a qualche lavoro del Luini abbia provato l'illusione di potere sollevarsi dalla mediocrità; non occorre, del resto, insistere maggiormente su questo argomento, destinato ad avere valore negativo in ogni caso: poichè, come il Luini potrebbe essere nato a Luino, senza per questo avere avuto l'occasione di lasciarvi qualche traccia del suo pennello, così potrebbe avervi indubbiamente dipinto, senza che questo fatto costituisca una testimonianza della nascita in luogo, ma tutt'al più, un argomento di valore puramente sussidiario, nel caso che altre documentazioni attestassero i natali suoi in Luino.

Rimane quindi l'altro argomento del nome: *Bernardino de Luyno*, si trova scritto in vecchie carte: dunque Bernardino pittore era di Luino, vale a dire nato in Luino. È questa una deduzione che ha potuto sembrare abbastanza spontanea, perchè confortata da molti esempi congeneri: basta infatti, per rimanere nello stesso campo artistico, rievocare i nomi di Raffaello da Urbino, Leonardo da Vinci, per abbandonarsi facilmente alla persuasione di un significato di provenienza natale, compenetrato nel nome dell'artista [1].

Ma non vi è alcuna ragione per affermare che nel secolo XVI il nome di *Luino,* o *Luyno*, o *Lovino*, come troviamo variamente scritto il nome del nostro pittore, significasse necessariamente il luogo di nascita. Basteranno alcuni richiami alla frequenza colla quale lo stesso nome, nelle varie sue forme, appare nella vita milanese; e cominciando dal secolo XI, ecco nello stesso elenco degli arcivescovi milanesi: *Anselmus IV Valvasorius Luvinus mediolan.sis*. Nell'elenco dei cittadini milanesi, che nel 1266 giurarono fedeltà al pontefice, troviamo un *Lanfrancus de Luuino* nel quartiere di P. Romana, parrocchia di

[1] Devesi però notare come la indicazione della patria, nel maggior numero dei casi, venisse a sostituirsi al cognome: come invece, di *Raffaello Sanzio — Raffaello da Urbino:* od anche, invece di *Antonio Allegri*, semplicemente *il Correggio:* il che non potrebbe dirsi per il caso del Luini.

S. Giovanni in Conca, e un *Lanfrancus de Luino* nella parrocchia di S. Naborre: la famiglia dei Luini nel secolo seguente figura fra quelle inscritte nella matricola delle nobili famiglie milanesi aventi diritto all' elezione passiva dei canonici ordinari della Cattedrale, secondo il rogito Marco de Ciocca, 20 aprile 1377, nel quale il nome della famiglia è scritto *Luyno*. Un secolo più tardi, i Luini figurano in Milano ripetutamente: un privilegio sottoscritto da Francesco Sforza nel febbraio 1465, riguarda *Giov. Corradino Luvino*, e nello stesso anno è ricordato *Stefano de Luino:* nel Collegio dei giurisperiti è menzionato un *Joh. Marcus Luvino*. In una supplica, senza data, riguardante la parrocchia di S. Bartolomeo, e risalente al periodo sforzesco, figura fra le varie firme quella di *Bernardinus de Luyno:* nello stesso periodo sforzesco un *Pietro de Luyno* è in contestazione con Francesco Bossi: un *Joh. Petro de Luyno*, canonico a Pavia, dirige un'istanza alla Duchessa Bianca Maria: un *Antonius de Luvyno* si firma in altra istanza « ex vostris ducalibus navarolis placentiæ ». Una petizione senza data, ma che è degli ultimi decenni del sec. XV riguarda un « Donato de Luyno barbero de lo Ill.mo quondam duca Francesco, et successive de lo Ex.mo quondam duca Galeazo, et perseverato ne li suoi servitii per anni XXX vel circha ». Questo Luini teneva « bottega de barbaria sulla piaza de lo Arengo », vicino appunto al palazzo abitato da Francesco Sforza, corrispondente al Palazzo Reale. Venendo al tempo del nostro pittore, troviamo nel 1500 un *Joh. Luvino* quondam Calisti: nel 1511 un *Joh. Andrea Luino* f. q. Joh. Petri: in data 1505 un *Bernardus de Luyno*, filius quondam dom. Christophori, di Porta Vercellina, parrocchia di S. Vittore al Teatro, che risulta nipote di un frate *Jacomo de Luyno:* nel 1515, nel Castello di Porta Giovia si pronuncia una sentenza « audito nobili *Jo. Angelo Luino* » contro « Jo. Ant. Rabia ». Un *Luini Andrea* già segnalammo nei confratelli, che al nostro pittore diedero l'incarico dei dipinti di S. Giorgio in Palazzo, nel 1516.

Il Motta, che fece speciali ricerche nell'Archivio notarile milanese, trovò più di otto famiglie Luini esistenti a quell'epoca in Milano, e fra le medesime quella di un Eleuterio, che nel testamento suo menziona tre figli, Ottaviano, Lodovico, Bernardo;

in nessuna della carte di famiglia si trovano però accenni all'arte, o agli studi di questo Bernardo, ma solo notizie relative ai suoi possessi ed averi. Di recente, venne additato un istrumento di notajo luganese, dell'anno 1510, nel quale figura un « Magister Petrus, filius Johannis de Luyno de Lugano » [1]; ed a rafforzare la induzione che questo Giovanni Luino, di Lugano, potesse essere il padre del pittore Bernardino, si richiamò la circostanza che a Trento ebbe nel 1512 a dipingere un « Magister Jacobus pictor, filius quondam magistri Bernardini de Lugano »: ma si tratta di indizi i quali, per ragione di tempo, anzichè rafforzarsi a vicenda, si contrastano.

Nello stesso secolo XVI, in documenti posteriori al 1530 troviamo *Cesare Louino*, *Pietro Maria Luyno, Gerolamo Luino, Nicola Louino*, *Joh. Franc. Luinus.*

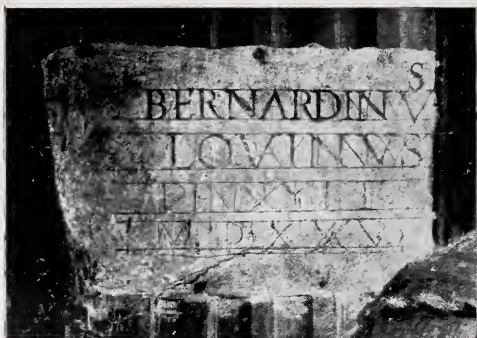
Senza dilungarci maggiormente in questi richiami, già risulta abbastanza dimostrato come in Milano dovesse trovarsi, sul finire del secolo XV, una diramazione abbastanza numerosa della famiglia Luino, la quale, sia pure originaria dalla terra del Lago Maggiore, vi era già da tempo stabilita, per modo che la designazione di origine si era modificata, da quella *de Luyno* o *de Luuino*, che sembra la primitiva, in *Lovino, Luino* o *Luyno.*

Ciò premesso, quale deve ritenersi la ortografia per il nome del nostro pittore?

Quella ch'egli stesso registrò nei suoi dipinti, dovrebbe risultare la più attendibile; tre sole sono le firme, apposte dall'autore alle opere sue, che giunsero sino a noi, e sono: nell'affresco di Santa Maria in Brera, ora nella Pinacoteca: BERNARDINVS LOVINVS: in eguale forma nell'affresco di Saronno: nella pala di Como: BERNARDINVS LVVINVS. Quest'ultima scritta però, lascia qualche dubbio sulla sua genuinità: sembra per lo meno ritoccata in qualche punto, così da lasciar sospettare, o che sia stata aggiunta per renderne ancora più evidente e sicura la paternità del dipinto,

---

(1) Particolarmente significante è questo caso, poichè l'accompagnarsi della designazione *de Lugano* al nome *de Luyno*, comprova come a Lugano stesso si trovassero dei cittadini *de Luyno*, pei quali questo nome non poteva affatto significare luogo di nascita o di provenienza.

oppure che siasi voluto correggere qualche errore o dubbiezza di scrittura; il che non dovrebbe sembrare strano, essendo facile, nelle due firme indubbiamente genuine, di intravvedere una certa indecisione e qualche pentimento nella grafia. Nell'affresco di Saronno, sotto alla scritta definitiva, si può leggere ancora il primo abozzo del nome BERNARDINVS, mentre nella ripresa definitiva, il maggiore agio lasciato alle lettere portò alla conseguenza che la S finale dovette essere sovrapposta alla V; viceversa, non vi era per il cognome, nel primo abozzo, il posto

Saronno — Dall'affresco « Presentazione al Tempio ».

per la S finale, il che indusse il pittore a spostare la scritta definitiva, per poter mettere in una sola linea le sette lettere.

Così dicasi per la scritta apposta all'affresco, già nella chiesa di S. Maria in Brera, dove il nome di LOVINVS venne dapprima abozzato fondendo in una sola lettera la N e la V, mentre nella scrittura definitiva il pittore, avendo rinunciato a tale riunione, ed avendo distaccate e spaziate quelle due lettere, non ebbe l'agio per scrivere l'intero nome di sèguito, e dovette internare la S finale nella V, come doveva ripetere, quattro anni dopo, a Saronno per la finale del nome *Bernardinus*.

Ad ogni modo, risulta abbastanza evidente come il pittore adottasse il nome suo nella dizione corrente di LOVINO, corrispon-

dente alla dizione latina di LOVINVS, che è quella usata generalmente nelle annotazioni di Saronno; mentre la dizione *Luynus* o *de Luyno* predomina nelle annotazioni di Lugano, e potrebbe essere conseguenza della opinione, abbastanza naturale in quella località, che il nome avesse avuto un riferimento alla località di Luino.

Tutto ciò mira semplicemente a mettere in guardia contro la troppo facile deduzione che dal nome del Luini si volle ricavare, ammettendo senz'altro che il pittore sia nato a Luino; si tratta della medesima diffidenza, altre volte invocata riguardo al pittore Ambrogio Fossano, detto il Bergognone, per il quale pure il nome di *Fossano*, o *de Fossano*, si volle considerare come esplicita testimonianza della patria del pittore. Dobbiamo invece ripetere per il Luini, quanto venne di recente detto di Antonio Pisano, l'artista riconosciuto non veronese, il quale « rompe le barriere municipali, sorpassa i confini della sua regione, per essere unicamente italiano ». Ad una analoga astrazione dai materiali confini, il Luini ci richiama: sia egli nato sulle rive di uno dei laghi, o in una delle vallate che prospettano il verdeggiante piano lombardo: oppure sia nato in Milano, nel focolare stesso della vita intellettuale e del movimento artistico sul finire del secolo XV, Bernardino Luino è il figlio e rappresentante di tutta una regione: si direbbe quasi che la sorte stessa abbia voluto togliere valore ad una qualsiasi identificazione di nazionalità, poichè il territorio nel quale la patria del pittore si trova contesa, subiva — vivente lo stesso Luini — i ripetuti smembramenti cagionati dalle vicende politiche: e fu nel 1526, mentre il Luini attendeva ai lavori di Saronno, che Carlo V decideva la restituzione al Ducato di Milano, del distretto di Luino e delle valli di Marchirolo e Travaglia, già formanti parte, assieme a Lugano, del territorio sotto il dominio di Loterio Rusca. Furono vicende politiche che a lungo funestarono la bella regione; e il Luini, nel ristretto àmbito della sua operosità, nel troppo breve ciclo della sua vita, potè vedere il Ducato di Milano ripetutamente disputato dalla diplomazia di imperatori, re, e papi, dagli eserciti francesi, tedeschi svizzeri e spagnuoli. A questa zona, devastata e colpita dall'ira divina ed umana, coll'opera sua egli apportò il conforto dell'arte,

diffondendovi la soavità delle sue Vergini, la grazia dei suoi putti, la calma serena delle sue composizioni, nessuna delle quali è turbata da un riflesso delle pubbliche calamità, per comprendere le quali, dobbiamo invece addentrarci nel rude linguaggio dei cronisti del tempo, che nei brevi appunti quotidiani condensarono la testimonianza delle miserie di un'epoca, che a noi sembrerebbe di dovere invidiare attraverso al fascino di quelle manifestazioni artistiche, che hanno dissimulato le tristezze di quel tempo.

Ed ecco la figura del Luini, spoglia da leggende e tradizioni infondate, restituita alla serena semplicità dei suoi elementi essenziali, nella luce dell'ambiente in cui visse, presentarsi a noi nello spontaneo accordo coll'opera sua: figura piena di nobiltà, resa ancor più degna di rispetto dal costante equilibrio delle sue forze, dall'esempio di una operosità, nella quale si intravvede la modestia che è propria in chi, con tutta l'anima si concede alla missione per la quale si sente chiamato, e nella quale volonterosamente si appaga. Se possiamo rimproverare al Vasari di avere menzionato il Luini soltanto in via incidentale, dettando la vita di altri pittori che non seppero del pari mantenersi in fama, dobbiamo essergli riconoscenti per avere egli succintamente delineata la figura morale dell'artista, scrivendo di lui: « fu persona cortese ed amorevole molto delle cose sue; onde se gli convengono meritamente tutte quelle lodi che si deono a qualunche artefice, che con l'ornamento della cortesia fa non meno risplendere l'opere e i costumi della vita, che con l'essere excellente quelle dell'arte ». Testimonianza la quale avrebbe dovuto, prima d'ora, sfatare le insulse leggende, che per tanto tempo hanno falsato la vita e la figura di Bernardino Luini.

Le notizie relative alla famiglia del Luini sono pure scarse. Non consta infatti su quale documento si appoggi l'asserzione che il nostro pittore avesse un fratello, di nome Ambrogio: ch'egli abbia avuto tre figli, risultava invece dai versi del Lomazzo (1):

(1) Il Lomazzo accenna ai tre figli di Bernardino, che erano pittori: non può rimanere però escluso che il nostro pittore abbia avuto anche altri figli, pei quali non siasi presentata la circostanza di un cenno, che ne abbia conservata la me-

.... e a questa mèta corre
Ciascun de i tre vostri figliol, tra quali
Evangelista e Pietro sono uguali
Nel pinger: ma più vali
Tu Aurelio, la cui mente più alto aspira,
Come per l'opre tue si vede e mira.

mentre la chiusa della composizione poetica vorrebbe quasi tratteggiarci la figura dei tre figli:

.... tutti tre siete di pel biondo e vago,
Qual fu del vostro genitor l'imago.

Considerato che il Lomazzo, nato nel 1538, non potrebbe avere scritto questi versi prima del 1560, si dovrebbe concludere che non soltanto l'Aurelio, l'ultimo nato, fosse giovane di 30 anni circa, essendo nato nel 1530, ma che anche Giovanni Pietro, ed Evangelista dovessero trovarsi, nel 1560, nel vigore della età. Di Giov. Pietro sappiamo che ancora nel 1581, quasi cinquant'anni dopo la morte del padre, collaborava col fratello minore, cosicchè non dovrebbe esservi stata una grande differenza di età con questi, morto nel 1593, d'anni sessantatre. L'Evangelista si presenta ormai come il primogenito, a lui essendo toccato nel 1532 il còmpito di recarsi a Lugano per riscuotere il credito lasciatovi dal padre, il che lascierebbe credere fosse nato all'epoca dei primi lavori del nostro pittore, verso il 1512, come

---

moria. A tale riguardo, può interessare la menzione di un Giov. Giacomo de Luini, contenuta nello stesso volume dei Rogiti Carnevali in Lugano, che ci conservò l'atto 1 luglio, colla menzione della morte del nostro pittore nel 1532. Infatti, pochi fogli più innanzi, si trova in quel registro un atto riguardante una ricevuta di 200 fiorini, che così comincia: « Die jovis XXVI mensis septembris. Magistro Jo. Jacobus filius sepenominati domini Bernardini de Luino, stipulans pro se et nomine et vice dominæ Catherinæ ejus uxoris, filiæ dom. Silvestri de Sessa.... etc. ».

La parola che precede « domini Bernardini », interpretata a stento come *sepenominati*, potrebbe alludere alla circostanza che a quell'epoca, in sèguito alla morte del Luini, questi fosse stato menzionato in altri atti riguardanti interessi di famiglia.

già si disse al Capitolo I. Le notizie sui lavori eseguiti dai tre fratelli non apportano altra luce sulle condizioni della famiglia: dell'Evangelista, all'infuori di qualche riferimento a dipinti ritenuti suoi in chiese di Milano, ora demolite, rimaneva solo il giudizio espresso dal Lomazzo, nel *Trattato della Pittura*, parlando delle ornamentazioni in voga a quel tempo, là dove dice: « in cotali ravvolgimenti di carte, scartozzi, scudi, epitaffi, grotteschi, festoni et simili, sono stati ingegnosi e capricciosi Gio. Battista Bergamo, et Evangelista Louini, fratello d'Aurelio, che in queste parti e in altre è raro ». In base a questo accenno, si può ravvisare un'altra traccia del primogenito di Luini: poichè nel Libro dei conti del Magistrato dei Padri del Comune, a Genova, all'anno 1544 si trova il seguente appunto:

« 16 giugno 1544. Evangelista de mediolano pictor, pro ingressus in arte pictorum Januæ, juxta capitula dictæ arte, L. VI ».

Già si può intravvedere, in questa designazione del pittore milanese, il nostro Evangelista Luini, che a quell'epoca, potendo il fratello Giov. Pietro provvedere ai casi suoi ed occuparsi anche del giovinetto Aurelio, si sarebbe indotto ad allontanarsi da Milano, in cerca di lavoro ([1]). Un successivo appunto viene a confortare tale induzione, accennando alle attitudini del pittore, il cui nome paterno veniva sostituito con quello della città natia.

« Expense turris — pro Evangelista de mediolano pictor, pro arma una Communi, facta ad turrim capite Farij, L. 37.—» ([3])

Questo incarico di dipingere sul faro di Genova lo stemma della città, richiama, col suo carattere essenzialmente decorativo, quella speciale attitudine che il Lomazzo ebbe a segnalare in

---

([1]) La surriferita menzione, fatta dal Lomazzo, di Evangelista Luini, può anche spiegare l'andata del primogenito del nostro pittore a Genova: infatti il Gio. Batt. Bergamo, citato coll'Evangelista come abile specialmente in pitture decorative, altri non sarebbe che il G. B. Castello, bergamasco, nato nel 1510, e quindi coetaneo dell'Evangelista, il quale ebbe, come architetto e decoratore, a distinguersi in molte delle fabbriche di Genova, del secolo XVI.

([2]) Debbo all'interessamento del sig. cav. Alfredo Luxoro, segretario dell'Accademia Ligustica di Belle Arti, e alla cortesia del sig. cav. Angelo Boscassi, Archivista del Comune di Genova, la trascrizione di queste due annotazioni, che il prof. Santo Varni aveva solamente segnalate, ma non ebbe a pubblicare.

Evangelista Luini; e il non trovarlo menzionato nell'incarico assunto nel 1555 dai suoi fratelli, nella chiesa di S. Maurizio in Milano, concorre a confermare l'assenza a quell'epoca di Evangelista dalla sua città natia.

L'Evangelista Luini ricompare a Milano dopo il 1560, e sempre per lavori di carattere secondario, che riconfermano la limitata capacità del primogenito del nostro pittore. Nel 1561 egli si recava a Volpedo, possedimento della Fabbrica del Duomo di Milano: e negli Annali della Fabbrica, dopo i nomi dei delegati di questa, si legge: « ac mag.er Evangelista de Luino pictor pro faciendo designum dicti loci Vulpeculi ». Nello stesso anno vi sono due note di pagamento in suo nome, l'una « pro pictura facta ante sbarras tabernaculi, et pro pictura facta ad altare novum »; l'altra « pro ejus mercede pingendi piedistallum dicti tabernaculi (dono di Pio IV) et parietem ad oppositum dicti tabernaculi ».

Rimane ad accennare alle ulteriori vicende dei minori fratelli Giov. Pietro ed Aurelio.

Le notizie relative ai lavori in comune dei due fratelli, cominciano appunto a partire dall'anno 1555, riguardando il già menzionato incarico (vedasi nota a pag. 453) assunto in comune, di decorare la prima cappella a sinistra in S. Maurizio di Milano. La convenzione (Arch. Stato Milano — Mon. Magg. busta n. 439) in data 6 maggio 1555, è scritta da « Jo. Pietro Lovino » e firmata da lui e da Aurelio.

Nell'ottobre del 1564, fra i nomi dei pittori proposti per dipingere le ante dell'organo della Cattedrale di Milano, figura negli Annali un *Maurilius Luino,* che altri non poteva essere se non l'Aurelio.

Nel 1567 i due Luini sono a Saronno per dipingervi il Sagrificio di Abramo, come si disse al Capo XI, pag. 517.

Un documento nelle vecchie carte relative all'Abbazia di Chiaravalle, ci attesta come in un accordo fatto nel 1574, per affidare il lavoro dell'ancona per l'altare maggiore, al pittore G. Pietro Mariani, intervenissero come testimoni « messer Aurelio et fratello pittori »: il quale fratello così si sottoscrive: « Io Jo. Pietro Lovino fui presente, e de volontà de la parte me sono soto schrito per testimonio ».

Non meno interessante è l'altro documento dell'agosto 1578 (Raccolta Beltrami) riguardante i lavori di decorazione eseguiti nella chiesa di Vigano Certosino:

« 1578 adi 9 d'agosto

« Notta delle pitture fatte nella chiesa nova de Vigano per M. Aurelio et f.lo de Lovini, a nome del Ven.do Monastero della Certosa de Pavia ». E dopo la minuta descrizione dei lavori eseguiti, col relativo prezzo, vi è il conteggio delle 330 giornate (opere), distinte fra i due fratelli e così riassunte:

« Tutte le opere fatte da M.r Gio.
Pietro sono 171
« Tutte le opere di M.r Aurelio 159 } ×3=990 lire sol—»

Si può quindi dedurre che i due fratelli vi abbiano lavorato assieme, in proporzione quasi eguale, e per la medesima retribuzione giornaliera di L. 3: la stessa retribuzione che il padre aveva avuto, cinquantasei anni prima, lavorando all'Oratorio di S. Corona. L'interesse del documento sta nell'attestazione che il Gio. Pietro Luini lavorava ancora attivamente nel 1578, a pari condizioni di Aurelio: il che porta ancora a pensare dovesse essere lieve il divario di età col fratello minore, che in quell'anno era nel pieno vigore dell'esistenza, avendo quarantotto anni.

I due fratelli si ritrovano in un lavoro in comune, tre anni dopo, in occasione dei dipinti a loro affidati dal Luogo Pio di S. Corona, nella nuova sua sede in Casa Rabia, dei quali si disse al Capitolo V (vedasi pag. 167): così, per oltre 26 anni possiamo seguire una collaborazione, nella quale andò delineandosi quella superiorità di Aurelio sul fratello maggiore, che il Lomazzo ebbe a consacrare nei versi già riportati.

Nel 1590 l'Aurelio Luini chiamato nei documenti *Aurelius Lupinus*, si trova ancora proposto per la decorazione delle ante dell'altro organo nuovo nella Cattedrale di Milano, in concorrenza con Camillo Procaccino, e Ambrogio Figino. A quest'ultimo venne data la commissione, mentre ad Aurelio, l'anno dopo, toccava l'incarico di eseguire alcuni disegni della storia di S. Ambrogio, forse per una vetrata, e la commissione della pala per l'altare di S. Tecla, nel Duomo stesso.

L'ultima menzione che si ha di Aurelio, è relativa alle decorazioni sulla volta della Cappella nel Tribunale dei XII di Provvisione, eseguite per lascito di L. Loddi. Nell'Arch. Civico di Milano (Località, Milano: 223) si conservano questi appunti:

1592.20 novembre

« Lovino Aurelio pittore riceve scudi 25 d'oro da L. 6 per scudo, che fanno L. 150 imp.li, a buon conto delle pitture della vita et morte di S. Ambrogio nella cappella di S. Giov. Battista nell'Ufficio del Tribunale dei XII di Provvisione ». Il soggetto dei diversi quadri della vita e morte di S. Ambrogio, era stato dettato dal D.r Erasmo Ghisolfi, dei XII di Provvisione.

1593 29 marzo

« Lovini Aurelio riceve un altro acconto di scudi 30 d'oro che sono L. 180 imp. »

Il 1° giugno 1593 Aurelio, infermo, scrive di avere finito di dipingere la volta nella cappella del Tribunale dei XII di Provvisione; la pittura ammontava a scudi 170 e fu saldata in 140.

Un mese dopo quella lettera, che sollecitava il saldo del pagamento, Aurelio Luini moriva nella sua abitazione in Porta Vercellina, parrrocchia di S. Pietro sul dosso [1].

« 1593 6|8 Aurelius Lovinus annorum 63 vel circha, ex febre longa obiit post menses quatuor, sine suspicione pestis, juditio Gregorii Origoni phisici collegiati ». Così nell'atto di morte, confermato dalla lapide già esistente nella soppressa chiesa di S. Gerolamo, che l'Argelati trascrisse « ne et ipsa cum aliis miseré pereat »

AVRELII LVINI MEDIOLANENSIS
PICTORIS EXIMII MAVSOLEVM
VIXIT ANN. LXIII OBIIT
ANN. MDXCIII VI AVGVSTI

---

[1] Aurelio abitava da anni in quella parrocchia. In un atto del notajo Angelo Guenzi di Pavia, in data 23 febbraio 1581, riguardante la stima delle pitture di Bernardino Campi in S. Colombano, fatta dall'Aurelio, si dice che queste furono collaudate « per nob. domini Aurelium Luygnum f. q. nob. dom. Bernardini, pictorem Mediolani, habitans Mediolani Portae Vercell. parr. Sancti Petri supra

Colla semplicità di una lastra di marmo bianco, e di una iscrizione che non accenna a sopravvivenza di vincoli di parentela, s'interrompe o scompare la discendenza di Bernardino Luini, il nome del quale rimase unicamente affidato all'inesauribile prestigio dell'opera sua.

---

dossum Mediolani ». (*Arch. Stor. Lomb.* 1880, pag. 95). La morte di Aurelio avvenne nello stesso giorno in cui morì il pittore Giuseppe Arcimboldi, menzionato dal Lomazzo, che forse era figlio di quel Biagio pittore, raffigurato nel disegno del *British Museum*, attribuito al Luini, a pag. 299.

INDICE DELLE ILLUSTRAZIONI

MILANO.

Nota. — L'asterisco distingue i lavori su tavola o tela.

ITALIA.

ESTERO.

Pinacoteca di Brera (disegno).